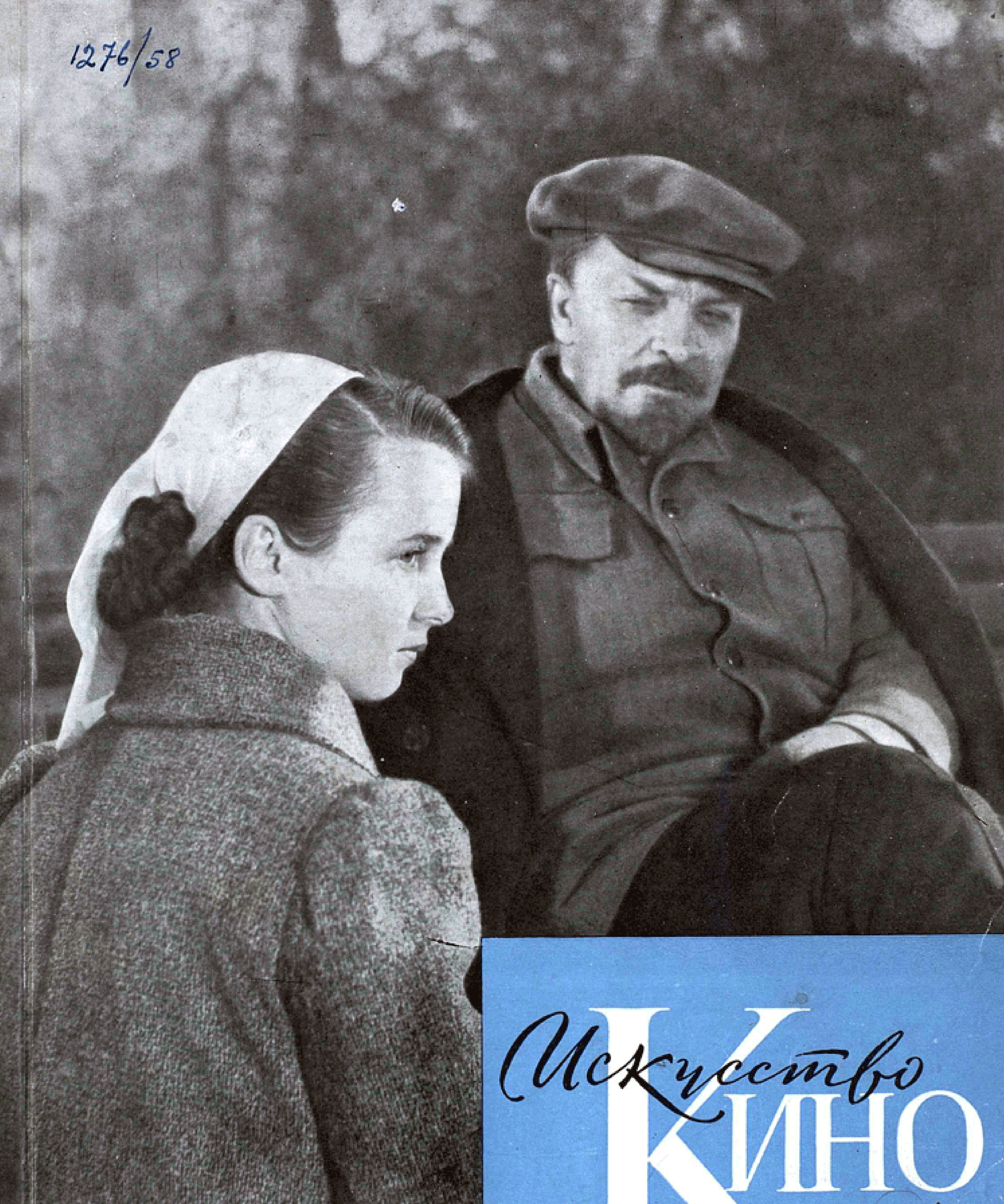


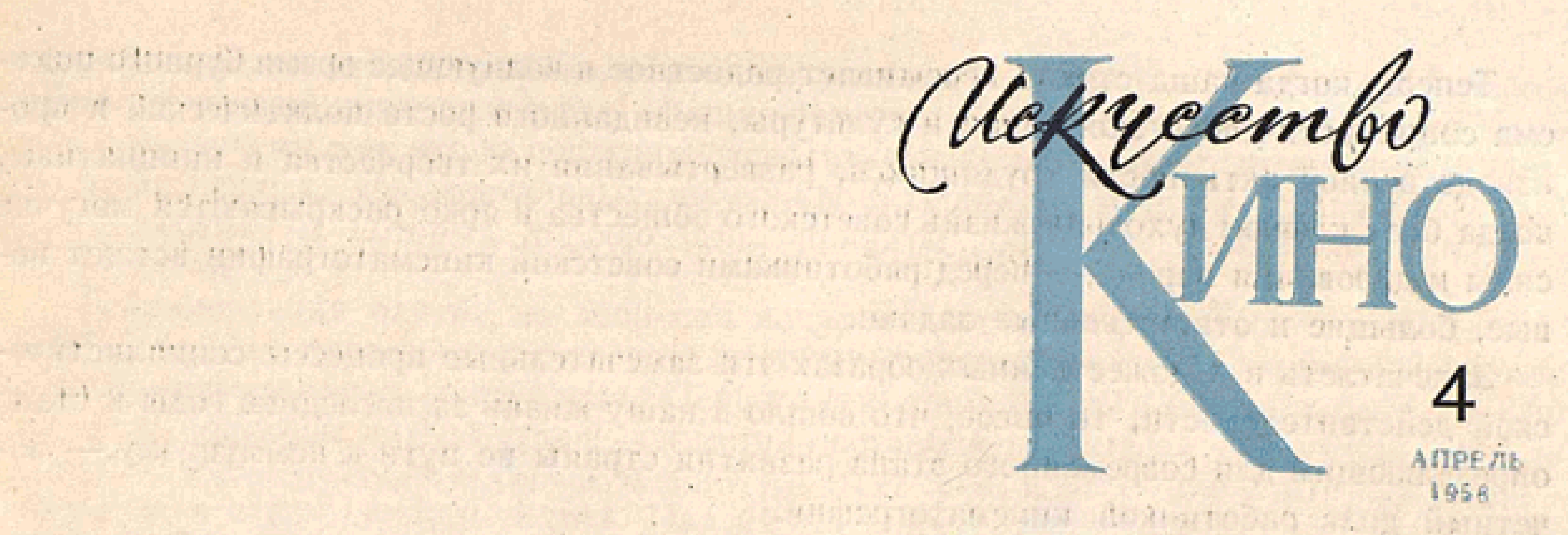
Искусство Кино

4
1958



СОДЕРЖАНИЕ

На первой и второй страницах обложки—фрагменты кадров из фильма «Рассказы о Ленине», поставленного режиссером С. Юткевичем на студии «Мосфильм» (см. статью К. Парамоновой «Несколько страниц великой жизни»).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

КОНФЕРЕНЦИИ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Центральный Комитет КПСС горячо приветствует делегатов конференции работников советской кинематографии и в их лице всех деятелей многонационального социалистического киноискусства.

Коммунистическая партия видит в искусстве кино могучее средство идейного воспитания, культурного роста и художественного развития миллионных масс трудящихся, удовлетворения их растущих духовных потребностей. Великий Ленин указывал на огромную роль киноискусства в формировании духовного облика советского человека, называл кино самым массовым и важнейшим из искусств.

Рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, советское кино на всех этапах истории нашего государства играло важную роль в духовной жизни трудящихся. Деятели кино верно служили своим творчеством народу. В лучших произведениях кинематографии, завоевавших широкое общественное признание, правдиво отражен героический путь, пройденный нашей страной, созданы волнующие образы строителей нового мира.

Источником силы и залогом успехов нашего искусства всегда была неразрывная связь его с политикой Коммунистической партии, выражающей коренные, кровные интересы народа. Партия всегда считала и считает высшим общественным назначением работников искусства поднимать массы на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма.

Теперь, когда наша страна переживает радостное и волнующее время бурного подъема социалистической экономики и культуры, невиданного роста политической и производственной активности трудящихся, развертывания их творчества и инициативы, когда бьет ключом духовная жизнь советского общества и ярко раскрываются могучие силы и дарования народа,— перед работниками советской кинематографии встают новые, большие и ответственные задачи.

Запечатлеть в художественных образах эти замечательные процессы социалистической действительности, то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития страны по пути к коммунизму,— почетный долг работников кинематографии.

Советское кино призвано убедительно и ярко показывать исторические победы нашего народа, великие преимущества социалистического общественного строя, духовный рост миллионов трудящихся, их монолитную сплоченность вокруг Коммунистической партии.

В решении задач, стоящих перед кино, большая ответственность возлагается на творческий Союз работников советской кинематографии, который должен содействовать подъему идейно-художественного уровня киноискусства всех народов нашей страны, выдвижению, воспитанию и совершенствованию мастерства молодых творческих кадров.

Центральный Комитет КПСС выражает уверенность, что деятели советского киноискусства с честью выполнят стоящие перед ними задачи, создадут новые произведения, в которых глубоко и вдохновенно отобразят жизнь народа, прославят величие исторических дел трудящихся нашей страны — строителей коммунизма.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

Мы, работники советского киноискусства, собравшись на Первую Всесоюзную творческую конференцию, обращаемся к Центральному Комитету великой ленинской партии с чувством глубокой признательности и горячей любви.

Приветствие Центрального Комитета КПСС Конференции работников советской кинематографии является для нас, деятелей многонационального социалистического киноискусства, высоким и знаменательным актом доверия, обязывающим советского художника с еще большей ясностью и отчетливостью почувствовать всю меру своей ответственности перед партией и народом.

На всех этапах строительства и укрепления Советского государства Коммунистическая партия Советского Союза проявляла и проявляет исключительно большую заботу о развитии культуры в нашей стране. Придавая важную роль киноискусству в комму-

нистическом воспитании народа, партия создала все условия для плодотворной работы нашей советской кинематографии. Именно партии, ее Ленинскому Центральному Комитету обязаны мы тем, что за последние годы произошло резкое увеличение производства художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных картин, многие из которых хорошо были приняты советским народом — строителем коммунизма.

Постановления партии по вопросам искусства, исторические решения XX съезда КПСС, беседы, проведенные с представителями творческой интеллигенции в Центральном Комитете партии, выступления Первого секретаря ЦК КПСС товарища Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства поставили перед всей творческой интеллигенцией нашей страны и в том числе перед одним из ее отрядов — кинематографистами — большие и ответственные задачи. Партийный документ «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» стал для всех нас боевой программой творческой деятельности.

Счастьем для каждого советского киноработника является то, что мы живем и трудимся в стране социализма, озаренной гением Ленина. Великие и героические подвиги нашего народа на всех фронтах коммунистического строительства, замечательные победы, одержанные советскими людьми в области развития промышленности, сельского хозяйства, науки и культуры, дают обилие идей и тем для создания кинопроизведений, достойных эпохи крупнейших революционных свершений.

В условиях советского социалистического строя, в результате огромной воспитательной работы Коммунистической партии сложились высокая мораль и замечательные, полные благородства черты советского человека, борца за победу коммунизма, за счастье всего человечества, за мир и дружбу между народами. Отразить это средствами искусства, создать кинофильмы, герои которых полюбились бы народу и отвечали его героическим делам, его светлым мечтам и чаяниям, — в этом мы видим одну из своих главных творческих задач.

Партия учит нас не успокаиваться на достигнутых успехах, а упорно преодолевать трудности и недостатки, решительно бороться против мелкотемья, серости и посредственности, чем страдают еще многие наши фильмы. Имеется лишь один верный путь для дальнейшего успешного развития советского искусства кино — это овладение великим учением марксизма-ленинизма, совершенствование своего мастерства, прочная и теснейшая связь с жизнью народа, с его борьбой и трудом. Партийность и народность искусства, метод социалистического реализма, предоставляющий безграничные возможности для наиболее яркого проявления талантов, способностей и творческой индивидуальности каждого художника,— вот прочная основа для достижения новых побед в области кино. Мы еще решительнее будем бороться против всяческих проявлений ревизионизма и догматизма, против попыток международной реакции ослабить могучее влияние нашего социалистического искусства на трудящихся всего мира, опорочить его величайшие завоевания.

Исключительно большое внимание партии к вопросам кинематографии, отеческая забота о ее кадрах вдохновляют всех нас на еще более упорный труд во славу нашей могучей социалистической Отчизны, во имя победы коммунизма!

От имени всех киноработников Советской страны мы, участники Всесоюзной творческой конференции, заверяем нашу родную Коммунистическую партию, Ленинский Центральный Комитет КПСС в том, что отдадим все свои силы и способности, всю страсть своего патриотического сердца и вдохновение художника на создание произведений киноискусства, достойных нашего великого народа и его героических дел.

Да здравствует наша родная и славная Коммунистическая партия Советского Союза!

Да здравствует Ленинский Центральный Комитет КПСС!

Да здравствует наш могучий, героический советский народ — строитель коммунизма, борец за счастье всего человечества, за мир во всем мире!

ВСЕСОЮЗНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Из дневника конференции

Около 700 делегатов из всех республик Советского Союза собрались 27 февраля в Центральном Доме кино, чтобы обсудить насущные вопросы дальнейшего развития советского киноискусства.

Всесоюзная конференция началась необычно: весь первый день был посвящен просмотрам новых картин, созданных на республиканских киностудиях, а также новых документальных и научно-популярных фильмов. На второй день состоялось открытие конференции.

В своем докладе министр культуры СССР Н. Михайлов остановился на успехах, достигнутых в развитии художественной культуры нашей страны за время, прошедшее после XX съезда КПСС, указал на огромное значение партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» для дальнейшего роста всех областей искусства.

Докладчик подробно характеризует значительные творческие успехи советской кинематографии, говорит о резком увеличении количества выпускаемых фильмов, называет ряд произведений, хорошо встреченных зрителями.

Он указывает также на причины, вызвавшие появление ряда посредственных, слабых кинокартин, говорит о том, что следует предпринять, дабы избежать этого в дальнейшем.

Отмечая общий подъем кинодраматургии, Е. Габрилович обращает внимание делегатов конференции на отсутствие хороших сценариев о созидательном труде советских людей.

Докладчик останавливается на вопросах организации подготовки молодых сценаристов во ВГИКе, на работе Сценарной студии и сценарных мастерских.

К НОВЫМ ТВОРЧЕСКИМ УСПЕХАМ!

РЕЗОЛЮЦИЯ ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Всесоюзная творческая конференция работников советской кинематографии заслушала и обсудила доклады министра культуры СССР Н. А. Михайлова «О задачах советской кинематографии в свете решений XX съезда КПСС и выступления Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», Е. И. Габриловича «Состояние и задачи советской кинодраматургии», М. И. Ромма «Вопросы режиссерского мастерства в свете повышения идейного и художественного качества фильмов», С. А. Герасимова «Проблемы актерского мастерства в советском киноискусстве», Р. Н. Юренева «Новаторство и традиции советского киноискусства», а также доклады на секционных заседаниях И. П. Копалина «Ближайшие задачи советского документального кино», А. М. Згуриди «О некоторых вопросах теории и практики научно-популярного кино» и Л. П. Погожевой, А. Н. Грошева, Ю. С. Калашникова «О состоянии и задачах критики и теории советского киноискусства».

Всесоюзная творческая конференция отмечает, что выполнение исторических решений XX съезда КПСС активизировало творческие силы советского кино и послужило основой для нового подъема киноискусства. В короткий срок благодаря помощи партии советская кинематография резко увеличила выпуск фильмов и, создав в 1957 г. 144 полнометражные картины, превысила количественный уровень, намеченный директивами XX съезда КПСС на конец пятилетки.

Увеличение выпуска фильмов, борьба за их высокие идейно-художественные качества знаменуют новый этап в жизни всей советской кинематографии. В киноискусство влился мощный отряд молодых творческих работников. Около двух третей всех фильмов, выпущенных в стране в 1957 году, были созданы киностудиями союзных республик. Советская кинематография продолжает набирать силы для решения своих основных творческих задач. В фильмах последних двух лет все заметнее и ярче разнообразие жанров, творческих почерков и художественных исканий советских киномастеров. Об этом свидетельствуют такие картины, как «Тихий Дон», «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Высота», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Рита», «Сын рыбака», «Дон-Кихот», «Сестры», «Карнавальная ночь», «Пролог», «Павел Корчагин», «Весна на Заречной улице», «Сорок первый», «Солдат Иван Бровкин», «Лично известен», «Авиценна», «Лурджа Магданы»; документальные фильмы «Незабываемые годы», «Великий поворот», «Над нами одно небо», «Русский характер», «Живи, Украина!», «Огни Мирного», а также короткометражные фильмы и киножурналы; научно-популярные фильмы «В Тихом океане», «За жизнь обреченных», «Дорога к звездам», «Рассказ о камне»; мультипликационные фильмы «Снежная королева», «Чудесница» и многие другие произведения.

За последние годы на советских киностудиях было освоено производство широкоэкранных кинофильмов.

В 1957 году был создан первый советский панорамный фильм «Широка страна моя...».

Расширяются связи советской кинематографии с киностудиями других стран: осуществлен ряд совместных постановок — «Великий воин Албании Скандербег», «Герои Шипки», «Урок истории», «Хождение за три моря», «Братья», «Удивительное воскресенье», «Свет Октября» и другие.

Отмечая ряд важных и значительных достижений в развитии советской кинематографии за последние годы, конференция вместе с тем подчеркивает, что творческие работники советского киноискусства еще в большом долгу перед нашим народом.

Выпускается еще немало художественно слабых, бедных по содержанию, а подчас и неверных по своему идейному звучанию фильмов: «Саша вступает в жизнь», «К Черному морю», «Неповторимая весна», «Всего дороже», «На переломе», «Шторм», «Она вас любит», «Случай в пустыне», «Девушка с маяка», «Координаты неизвестны» и другие.

Серость, безыдейность, натурализм, штампы и схемы, неумение увидеть в повседневной жизни советских людей примеры истинной красоты и поэзии — таковы наиболее типичные ошибки и слабые стороны ряда появившихся за последнее время фильмов.

Некоторые творческие работники кинематографии ослабили связь с жизнью, утратили чувство нового — драгоценное качество каждого истинного художника — и поэтому оказались неспособными широко и ярко показать в своих произведениях характеры наших современников — строителей коммунизма, замечательные черты сегодняшней социалистической действительности.

В статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» были указаны пути преодоления серьезных недостатков нашего искусства, высшее общественное назначение которого состоит в том, чтобы поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма.

Конференция считает этот важнейший партийный документ, единодушно одобренный всей советской художественной интеллигенцией, — основой действий для советского киноискусства. Участники конференции выражают уверенность, что, следуя мудрым указаниям партии, советские кинематографисты добьются новых серьезных успехов в развитии киноискусства.

Упорная борьба творческих коллективов киностудий за высокое качество каждого фильма, повышенное внимание к проблемам мастерства в работе творческих секций, художественных советов — коллективные усилия всех кинематографистов могут и должны преградить путь на экраны художественно слабым произведениям.

Участники творческой конференции призывают все творческие коллективы, все студии подробно обсудить итоги конференции и применительно к своим условиям разработать необходимые мероприятия, обеспечивающие дальнейший подъем идейного и художественного уровня советского киноискусства.

Проблема повышения качества фильмов находится в прямой зависимости от кинодраматургии. Необходимо принять все меры для того, чтобы преодолеть узость тематических планов студий, направить внимание художников на создание фильмов на важнейшие, генеральные темы современности, поощрять авторов произведений о рабочем классе, о колхозной деревне, о нашей науке. Необходимо бороться за большое тематическое и жанровое разнообразие киноискусства. Особое внимание конференция рекомендует обратить на создание картин для детей и юношества.

— Решительный рывок нашего искусства вперед, — заявил в своем докладе М. Ромм, — не может быть осуществлен только силами художников, которые уже однажды совершили этот творческий подвиг... Сейчас этот подвиг должна осуществить молодежь. Но для этого она должна опереться на плечи старшего поколения, как опирались и мы когда-то...

Далее М. Ромм говорит о замечательных реалистических традициях советской кинорежиссуры, о необходимости развивать эти традиции.

Проанализировав вкратце роль актера на протяжении почти сорокалетней истории советского киноискусства, докладчик С. Герасимов подчеркивает, что главной, важнейшей задачей всякого художника является раскрытие в художественных образах окружающей его жизни, жизни современников. Советские киноактеры могут гордиться тем, что они внесли немалый вклад в решение этой задачи. Но для полноценного актерского творчества необходимы полноценная драматургия, высокое мастерство режиссуры, необходима тщательная подготовка актера в стенах учебного заведения. Каждому из этих вопросов докладчик уделил большое внимание.

— Новаторство, — отметил в своем докладе Р. Юренев, — связано не только с поисками новых элементов формы, художественных приемов, но и прежде всего с новым идейным содержанием, с новыми, большими общественными задачами искусства. А отсюда — требование к художнику — уметь видеть и поддерживать новое в жизни.

Обращаясь к различным этапам развития советского киноискусства, докладчик на множестве примеров показывает, что наши художники достигают успехов тогда, когда в своем творчестве исходят из нерушимых принципов партийности, народности, из славных традиций киноискусства социалистического реализма — традиций, непрерывно обогащаемых новым творческим опытом.

Развернувшиеся в последующие дни прения убедительно показали, что уже давно назрела потребность в деловой встрече представителей многонационального советского кино.

Развивая тезисы основных докладов, иногда полемизируя с ними, участники конференции поднимали в своих выступлениях многие принципиально важные идейно-творческие, производственные и организационные вопросы.

На конференции часто звучала фраза: «60 процентов всех фильмов, выпущенных в прошлом году, создано национальными студиями».

С интересом слушали участники конференции выступления Т. Левчука (Украина), С. Кеворкова, А. Салахяна (Армения), Ш. Айманова, Р. Семенова (Казахстан), Л. Сафарова, М. Курбанова (Азербайджан), Л. Файзиева (Узбекистан), В. Корш-Саблина (Белоруссия), В. Круминьша (Латвия) и других представителей республиканских студий.

Немало справедливых упреков было высказано в адрес центральной и специальной печати, в частности газеты «Советская культура» и журнала «Искусство кино», недостаточно освещавших до сих пор творчество национальных студий.

Совершенно верно указывали многие участники конференции на серьезные недостатки технического оснащения республиканских студий.

Положение на сценарном фронте вызывает общую тревогу. Это было очевидно из всего хода прений. Хороших сценариев, особенно на современные темы, мало, руководство сценарным делом поставлено неудовлетворительно и нуждается в перестройке.

Все эти вопросы были затронуты в речах В. Полякова, Г. Мдивани, А. Белиашвили, В. Шкловского, А. Левады, А. Каплера, А. Марьямова и других.

О творческой взыскательности художника говорил в своем выступлении И. Пырьев.

Г. Козинцев подчеркнул, что творческие победы советских кинемато-

Конференция считает необходимым значительное расширение системы подготовки кадров кинодраматургов и в этих целях дальнейшее улучшение подготовки сценаристов во ВГИКе, создание мастерских по кинодраматургии в союзных республиках, организацию творческих командировок драматургов и писателей, введение преподавания основ кинодраматургии в литературных вузах, проведение специальных семинаров по вопросам киноискусства для писателей и театральных драматургов, издание лучших сценариев и трудов по теории кинодраматургии.

Конференция обращает внимание руководителей студий на необходимость создания такой обстановки в сценарных отделах, которая способствовала бы повышению требовательности к идейным и художественным качествам сценариев и стимулировала рост профессионального мастерства сценаристов. Для этого следует укрепить редакторский состав на студиях, повысить роль сценарных отделов и сценарных мастерских, обеспечить в художественных советах более широкое представительство кинодраматургов и писателей. Конференция считает насущно важным формировать тематические планы студий при участии актива кинодраматургов, писателей и режиссеров.

В резком улучшении нуждается существующая система организации кинопроизводства, особенно подготовительных и монтажно-тонировочных работ при создании фильмов. Должна быть значительно повышена культура труда на киностудиях, поднята ответственность за качественное и бесперебойное обслуживание съемочных коллективов со стороны технической базы. Интересы идейного и художественного качества фильмов должны стать главными и определяющими на кинопроизводстве.

Серьезное внимание должно быть уделено повышению профессиональной культуры режиссерского, операторского, актерского мастерства, творческого труда художников, звукооператоров, композиторов и других участников создания фильма.

Конференция считает целесообразным создание на крупных студиях художественно-производственных объединений или творческих мастерских, возглавляемых виднейшими киномастерами, которые должны нести при этом полную ответственность за идейное и художественное качество фильмов, подготовляемых под их руководством.

Конференция призывает киноработников еще активнее бороться за мобилизацию внутренних ресурсов кинопроизводства, за дальнейшее улучшение и удешевление производственного процесса, за снижение себестоимости фильмов без ущерба для их качества, за более широкое применение новейших технических средств кинематографии.

Особое значение конференция придает быстрейшему разрешению актерской проблемы. В условиях роста производства фильмов нехватка квалифицированных актеров может превратиться в тормоз для дальнейшего развития нашей кинематографии. Поэтому необходимо проведение системы мероприятий по повышению квалификации и подготовки кадров киноактеров. В частности, конференция рекомендует расширить подготовку киноактеров во ВГИКе, ввести преподавание кинематографических дисциплин в театральных институтах, создать курсы для одаренной актерской молодежи при киностудиях, а также организовать в Москве и других наиболее крупных центрах кинематографии специальные актерские студии, имеющие целью профессиональную тренировку и совершенствование мастерства киноартистов.

В области хроникально-документальной кинематографии необхо-

димы более смелые поиски новых тем, выразительных средств. Здесь должны получить развитие самые разнообразные жанры — от эпоса до фельетона, от поэмы до очерка. Надо развивать мастерство кинорепортажа, шире вводить в журналы и фильмы синхронную съемку, использовать все современные технические средства кино для того, чтобы глубже, полнее показать жизнь нашей страны, героическую борьбу советского народа за победу коммунизма.

Научно-популярная кинематография должна активнее откликаться на грандиозные свершения советской науки и техники, идти в ногу с наукой, смело вторгаться вместе с учеными в будущее науки. Надо создавать больше увлекательных фильмов, популяризирующих такие отрасли науки, как космогония, астронавтика, физика, химия, кибернетика и другие.

Конференция рекомендует расширить и улучшить систему подготовки кадров во ВГИКе для документального, мультипликационного, научно-популярного и учебного кино.

Дальнейшее развитие в союзных республиках должно получить мультипликационное кино, пользующееся большим успехом у советского зрителя.

Конференция придает большое значение кинолюбительству и считает необходимым разработать практические меры, способствующие его дальнейшему развитию.

Конференция отмечает неудовлетворительное состояние проката кинофильмов и рекомендует коренным образом улучшить систему проката, обратив особое внимание на демонстрацию научно-популярных, документальных и мультипликационных фильмов.

Конференция особо отмечает, что увеличение объема производства и рост киносети неразрывно связаны с существенным расширением и обновлением технической базы кинематографии, которая в настоящее время не обеспечивает роста производства фильмов и развитие киносети.

Кинопленочные фабрики имеют серьезное отставание в области производства усовершенствованных цветных и черно-белых кинопленок. На киномеханических заводах до сих пор не налажен выпуск многих весьма важных видов киноаппаратуры для оснащения киностудий.

Важнейшей задачей на ближайшие годы является увеличение выпуска аппаратуры и кинопленки и улучшение их качества, для чего необходимо расширить в НИКФИ, на киностудиях и на промышленных предприятиях фронт научно-исследовательских и конструкторских работ.

Особое внимание должно быть уделено улучшению технического оснащения киностудий союзных республик, что поможет творческим коллективам этих студий еще успешнее развивать свое национальное киноискусство. Необходимо ускорить строительство и реконструкцию технических баз киностудий и особенно в союзных республиках, а также специализированных киностудий для выпуска научно-популярных и мультипликационных фильмов.

Конференция считает необходимым резко улучшить качество массовой печати фильмокопий.

Конференция считает, что в ходе ее работы не было уделено достаточного внимания вопросам изобразительной культуры советских фильмов. В связи с этим конференция считает полезным созвать осенью 1958 года специальное совещание, посвященное вопросам изобразительной культуры наших кинокартин.

графистов определялись прежде всего глубокой мыслью художников—создателей фильмов.

О важности обращения советского киноискусства к современной теме напомнил в своем выступлении Ю. Райзман.

С. Михалков, И. Фрэз, представитель ЦК ВЛКСМ Л. Волынкина говорили о недооценке детского кино, о том, что все еще мало выпускается детских картин.

Ряд проблем актерского творчества, в частности вопрос о необходимости организации студий киноактера в Москве и в национальных республиках был поднят в речах Л. Абашидзе, С. Столярова и П. Кадочникова.

Вопросам изобразительного решения фильмов были посвящены выступления А. Шеленкова, М. Богданова и Ф. Проворова.

Директор «Мосфильма» Л. Антонов остановился на перспективах развития этой крупнейшей киностудии.

О документальном кино, его успехах и задачах говорил Р. Григорьев. Проблемы научно-популярного кино— производства фильмов и их продвижения на экран — были поставлены Д. Яшиным и В. Жемчужным.

Н. Лебедев поднял ряд насущных вопросов, в том числе о создании научно-исследовательского центра кино, об организации киномузея и фильмотек.

Председатель Государственного Комитета по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР Г. Жуков и И. Рачук рассказали о все возрастающем значении советского кино за рубежом, познакомили с планами совместных кинопостановок.

Полковник Е. Востоков призвал советских кинематографистов создавать на экране образы мужественных, преданных Родине советских патриотов.

Г. Рошаль коснулся в своем выступлении многообещающих перспектив массового движения кинолюбителей.

На секционных заседаниях конфе-

ренции делегаты широко и плодотворно обсуждали ближайшие задачи советской документальной кинематографии, вопросы теории и практики научно-популярного кино, говорили о состоянии и задачах критики и теории киноискусства, о насущных проблемах кинодраматургии.

●

На конференции тепло встреченная присутствующими выступила с речью член Президиума ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС тов. Е. А. Фурцева.

Тов. Фурцева огласила текст приветствия ЦК КПСС конференции работников советской кинематографии.

Бурной овацией встретили участники конференции обращенные к ним слова Центрального Комитета партии.

Председатель Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР И. Пырьев от имени участников конференции и всех работников кинематографии горячо поблагодарил Коммунистическую партию и ее Центральный Комитет за внимание и заботу о развитии советского киноискусства.

●

На последнем заседании конференции — 4 марта — с заключительной речью выступил министр культуры СССР Н. Михайлов. Он отметил высокий идейный уровень, на котором проходила конференция, единство и сплоченность советских кинематографистов вокруг Коммунистической партии.

С огромным интересом выслушали собравшиеся сообщение тов. Михайлова о ряде мер, намеченных Министерством культуры СССР в развитие предложений, высказанных участниками конференции.

Прошедшая конференция еще раз показала единодушное стремление деятелей советской кинематографии и впредь отдавать весь свой талант, ум, знания делу строительства нового, коммунистического общества в нашей стране, бессмертному делу Ленина.

Дальнейший рост советского искусства в большой мере зависит также от повышения уровня кинокритики, от развития исследовательской работы в области теории и истории кино. Конференция отмечает, что и в этой области имеются положительные сдвиги: за последние годы подготовлен ряд ценных теоретических трудов, заметно улучшился журнал «Искусство кино».

Вместе с тем конференция отмечает, что научные работы в области киноведения еще в значительной мере оторваны от современного творческого опыта кинематографии, недостаточно разрабатывают важнейшие проблемы марксистско-ленинской эстетики применительно к художественной практике нашего киноискусства.

Все еще невысок уровень кинокритики на страницах газет. Нередко появляются поверхностные рецензии, не дающие глубокого анализа фильмов и не помогающие зрителям разобраться в их достоинствах и недостатках.

Конференция считает необходимым возобновление выпуска специальной кинематографической газеты и создание специализированного издательства по кинолитературе, что может сыграть значительную роль в дальнейшем подъеме всех областей советской кинематографии.

Важным мероприятием должно стать также создание в Москве Центрального музея киноискусства и организация фильмотек на студиях национальных республик.

Исключительно большое значение в борьбе за новые успехи советского киноискусства конференция придает деятельности недавно организованного Союза работников кинематографии СССР, а также создаваемых ныне союзов кинематографистов в союзных республиках. Эти творческие союзы призваны стать активными помощниками партии в деле развития кинематографии, боевыми коллективами, тесно сплоченными на принципиальной основе.

Учитывая все возрастающее значение деятельности киностудий союзных республик, конференция рекомендует Оргкомитету Союза работников кинематографии СССР создать специальную комиссию по национальной кинематографии.

Конференция выражает глубокую признательность Центральному Комитету КПСС за исключительно теплое, проникнутое большим доверием к деятелям киноискусства приветствие ЦК КПСС.

Мы рассматриваем приветствие ЦК КПСС как программу всей нашей деятельности, как документ исторической важности, направляющий дальнейшее развитие советской кинематографии.

Делегаты конференции от своего имени и от лица всех деятелей многонационального социалистического киноискусства заверяют ЦК КПСС, что во всей своей практической работе они будут руководствоваться политикой Коммунистической партии, которая выражает коренные, кровные интересы народа.

Мы приложим все усилия, чтобы запечатлеть в кинопроизведениях грандиозные процессы социалистической действительности, отразить то новое, что произошло в жизни советского общества после XX съезда КПСС, показать огромные исторические победы нашего народа, его монолитную сплоченность вокруг Коммунистической партии.

Участники конференции призывают кинематографистов Советской страны отдать все свои силы, талант, знания, опыт созданию многих и многих новых замечательных произведений, несущих в массы светлые идеи коммунизма, идеи мира и дружбы народов.

В. Сурин

ОСУЩЕСТВЛЯЯ ЛЕНИНСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Великий революционный подвиг, совершенный нашим народом в октябре 1917 года под руководством Коммунистической партии и ее вождя В. И. Ленина, открыл новые пути развития художественной культуры и в частности молодого искусства — кино. В условиях советской действительности кинематография превратилась в одну из ведущих отраслей социалистической культуры, в могучее средство идейного и художественного воспитания широчайших масс.

Советское кино росло, мужало и совершенствовалось вместе с ростом нашей социалистической Родины, вместе с ростом самосознания и культуры наших народов. Уже с первых дней Октября, под воздействием всепобеждающих идей Коммунистической партии, тогда еще немногочисленный отряд киноработников навсегда связал свою судьбу с делом рабочего класса и стал активным помощником нашей партии в борьбе за новое, социалистическое общество, свободное от угнетения человека человеком.

Главным источником творческого своеобразия и действенной силы советского кино являлись и являются борьба за новую, социалистическую жизнь, за осуществление великих коммунистических идей, провозглашенных Октябрьской революцией.

Являясь законной наследницей всего лучшего и передового в мировой художественной культуре, советская кинематография движется вперед, все более глубоко и многогранно отражая советскую жизнь, все сильнее воздействуя на идейное воспитание миллионов людей.

Своими успехами оно обязано Коммунистической партии, создавшей все условия для расцвета творчества деятелей кино, посвятивших свое искусство беззаветному служению народу.

●

В. И. Ленин первый обратил внимание на подлинно народную, демократическую природу кино, на его огромные познавательные и художественные возможности.

Еще в 1907 году В. И. Ленин указывал, что «кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес», но что, «конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс». Это гениальное предвидение Ленина полностью подтвердилось всем ходом истории развития советского кино. Уже в первые годы возникновения Советского государства В. И. Ленин определил истинное значение и роль отечественной кинематографии, как искусства подлинно народного, открывающего широкие возможности для массовой пропаганды коммунистических идей.

Важное место в осуществлении этих задач В. И. Ленин отводил документальному кино, называя его «образной публицистикой».

Мысль Ленина о том, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники», имела огромное значение для развития всех видов и жанров киноискусства.

Первые ростки советского кинематографа мы находим в самых оперативных хроникаль-

ных и агитационно-политических жанрах. В первые годы существования нашей кинематографии главное внимание и силы киноработников были отданы кинохронике.

Мы с благодарностью вспоминаем сегодня имена кинооператоров, запечатлевших на пленке события всемирно-исторического значения, славные дела нашей партии и рабочего класса в борьбе за победу Октябрьской революции.

Величайшую ценность представляют документальные киносъемки В. И. Ленина, сохранившие для будущих поколений образ великого вождя пролетарской революции, организатора и руководителя Коммунистической партии и Советского государства.

Кинорепортаж является первым отражением в кино главных событий, наиболее острых тем и жизненных вопросов в борьбе рабочего класса за новую жизнь. Он положил начало боевой политической направленности молодого советского кино, его неразрывной связи с жизнью и борьбой революционного народа. Кинохроника исторически была боевым авангардом всей советской кинематографии.

Подчеркивая необходимость самого глубокого знания и правдивого воспроизведения реальной жизни, В. И. Ленин направлял молодую советскую кинематографию на путь подлинного реализма, партийности и народности. В то время кинохроника была ближе всего к жизни. Если наше киноискусство тогда еще не обладало достаточным творческим опытом, чтобы отражать действительность в больших художественных обобщениях, то начать это с хроники было самым естественным и верным путем для деятелей кино.

Ленинские слова о роли и значении советского кино ясно показывают, насколько вредны и несостоятельны были различные формалистско-космополитические теории, утверждавшие, что наше киноискусство формировалось якобы под влиянием Запада. Именно в правдивости нашей кинохроники, в великих патриотических традициях русской литературы и искусства брало свое начало советское кино.

Наряду с кинохроникой уже в первые дни Советской власти на экранах появляются агитфильмы, популяризировавшие важнейшие решения Коммунистической партии и помогавшие сплачивать народ на защиту завоеваний Великого Октября. Но если советская кинохроника с самого начала прочно связала себя с жизнью народа, отзываясь на самые важные стороны жизни государства, то в «игровой» кинематографии процесс воплощения новой действительности в художественные образы проходил гораздо сложнее.

●

Русская дореволюционная кинематография по существу оставила немного кинопроизведений, которые могли бы сохраниться в сокровищнице нашей культуры как произведения большого, идейного, народного искусства.

Серьезное значение здесь имело, конечно, то обстоятельство, что кино переживало тогда свои младенческие годы, располагало самыми скудными средствами, несравнимыми с богатым художественным языком и высокими техническими достижениями современного кино.

Первое десятилетие существования кинематографа в России характеризуется безудержной экспансией иностранных фирм, засильем детективов, сенсационной хроники. Используя кино как средство наживы, русская буржуазия охотно поддерживала импортно-спекулятивное направление в кинематографии.

Начало русского кинопроизводства совпало с периодом столыпинской реакции после поражения революции 1905 года — периодом, когда в литературе и в искусстве расцветали различные декадентские течения. Торгаши, владевшие кинематографом, ориентировались на самые нездоровые вкусы.

Своеобразие развития советской кинематографии по сравнению с тысячелетней историей других видов искусств состоит в том, что при своем возникновении она не обладала такими многовековыми идейно-художественными и историческими традициями, как театр, живопись, музыка и литература. Это дало повод для распространения ложных теорий о том, что наша кинематография выросла якобы на пустом месте, на отрицании лучших традиций классической художественной литературы.

На самом же деле советское кино росло и развивалось на основе великих идей и реалистических традиций отечественной национальной культуры. Попытки создать реалистические картины, противостоящие реакционной пошлятине, восходят еще к первым шагам русской кинематографии.

В противоположность киноспекулянтам, опошлявшим в кинематографии классические произведения, первые энтузиасты русского кино ищут в литературной классике серьезный жизненный и идейный материал для своего творчества. Таким образом, в отличие от коммерческого, пошло-реакционного направления в киноискусстве рождаются произведения, стремившиеся перенести на экран реалистические принципы русской художественной культуры. Лучшими экранизациями произведений литературы можно считать «Пиковую даму», «Отца Сергия» Я. Протазанова, «Анну Каренину» и «Дворянское гнездо» В. Гардина. Значительным кинопроизведением такого же рода явился, правда, гораздо позже вышедший фильм «Поликушка» с участием И. Москвина, В. Пашенной, В. Массалитиновой. Об этом фильме положительно отозвался М. Горький. Такие картины противостояли потоку салонно-психологических и детективных фильмов, пошлому декадентству в кино.

Однако в дореволюционной России прогрессивному началу в кино трудно было пробиться и выйти на широкую дорогу.

Отдельные реалистические картины тонули в море пошлой, антихудожественной продукции.

Поэтому отзывы передовых людей того времени о кинематографе наряду с признанием его потенциальных возможностей выражают неудовлетворенность его состоянием и направленностью.

Уже на заре существования кинематографии В. И. Ленин проницательно рассмотрел его огромное будущее, указал новому, молодому искусству путь служения народу.

Высказывания Ленина о будущем кинематографии неразрывно связаны с его учением о партийности литературы и искусства, замечательно сформулированным в статье «Партийная организация и партийная литература»:

«Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

Эти ленинские принципы нашли свое воплощение в замечательном искусстве нашего социалистического государства.

В свободном советском киноискусстве нашли дальнейшее развитие великие реалистические традиции русского классического театра, живописи и музыки и прежде всего русской классической литературы.

За время Советской власти наше киноискусство создало свои прочные социалистические традиции, традиции искусства жизненной правды и коммунистической идейности.

●

Большой и славный путь прошло советское киноискусство. Победоносная социалистическая революция положила начало советскому кино, как могучему средству познания жизни и воспитания масс, искусству больших масштабов и высокого мастерства. Только тогда, когда революция освободила кино от власти денежного мешка, оно начало свой славный путь, стало подлинно народным искусством. Новая, советская жизнь, идеи социализма подняли советскую кинематографию до уровня большого искусства.

Сказанные В. И. Лениным еще в годы гражданской войны знаменитые слова о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», определили значение советской кинематографии среди других видов искусства.

Считая особенно ценным развитие этого важного вида искусства, Советское правительство и лично В. И. Ленин уже с первых дней зарождения Советского государства уделяют большое внимание вопросам кино, последовательно осуществляя ряд важных государственных мер, обеспечивающих широкое развитие киноискусства в нашей стране и превращение его в могучее средство идейного и художественного воспитания народных масс.

В ноябре 1917 года декретом Совнаркома РСФСР учреждается Государственная комиссия по просвещению, при которой создается киноотдел под руководством Н. К. Крупской.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписывает декрет о национализации кинофотопромышленности, согласно которому все кинопредприятия стали собственностью Советского государства и перешли в ведение Наркомпроса.

С момента подписания этого исторического решения, принятого по инициативе В. И. Ленина, и ведет свое летоисчисление советское киноискусство.

Широкие планы развития отечественной кинематографии со всей остротой ставят вопрос о подготовке высококвалифицированных творческих и технических кадров. И уже в сентябре 1919 года открывается Государственная школа кинематографического искусства, преобразованная впоследствии во Всесоюзный государственный институт кинематографии. В это же время Московский кинокомитет реорганизуется во Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО) Наркомпроса РСФСР.

В 1919 году VIII съезд партии, определяя задачи в области народного образования и просвещения, специально указал на важную роль кино в «самообразовании и саморазвитии рабочих и крестьян». На съезде была принята резолюция, касающаяся политической пропаганды и культурно-просветительной работы в деревне, в которой трижды говорится о задачах кино. Указывая на необходимость использования многообразия форм коммунистической пропаганды в деревне, резолюция выдвигает целый ряд важных задач перед работниками кино:

«Кинематограф, театр, концерты, выставки и т. п., поскольку они будут проникать в деревню—а к этому должны быть приложены всяческие усилия,—необходимо использовать для коммунистической пропаганды как непосредственно, т. е. через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами».

Далее в резолюции говорится о необходимости организации в деревне «периодических чтений» для неграмотных. «Такие чтения желательно сопровождать наглядными демонстрациями при помощи кинематографа или волшебного фонаря, беллетристическими чтениями, концертными номерами для привлечения большего количества посетителей».

В резолюции указывается, что использование художественных средств в этой работе необходимо сочетать с задачами коммунистической пропаганды. «Нет таких форм науки и искусства,—говорится в резолюции,—которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства».

Первые сюжетные картины с публицистической остротой рассказывали зрителю о значении важнейших лозунгов партии и Советского правительства. Наиболее значительным из агитфильмов того времени был «Серп и молот».

Но в ряде агитфильмов сказывалось серьезное противоречие между новым, революционным содержанием и устарелой формой. Противоречие это чувствовалось в дальнейшем развитии художественной кинематографии на протяжении многих лет. Большим препятствием к верному изображению народной жизни были неприемлемые узкокамерные приемы и навыки дореволюционного кино, недостаточно глубокое понимание важнейших социальных и общественных процессов, вызванных социалистической революцией, привычка к старым сюжетам, схемам и образам. Преодолевая их, талантливые деятели кино И. Перестиани, Я. Протазанов, Л. Кулешов и другие нашли свое место в борьбе за создание нового, революционного кино.

В период напряженной борьбы Советского государства с внутренней контрреволюцией и интервенцией Коммунистическая партия ведет большую агитационную работу среди широчайших масс трудящихся, разъясняя свою политику и разоблачая коварные планы международной контрреволюции, меньшевиков, эсеров, анархистов, буржуазных националистов и т. п.

Большое место в этой пропагандистской работе партия отводила кинематографу.

Постановлением Совета обороны в мае 1920 года были созданы специальные агитпункты в большинстве городов (особенно на железнодорожных линиях), в задачи которых входило разъяснять широким слоям трудового народа смысл происходящей борьбы и привлекать их к активному строительству новой жизни. Для этого рекомендовалось широко использовать литературу, плакаты, граммофонные пластинки, кинематограф.

Уже с первых дней Советской власти партия уделяла огромное внимание вопросам социалистического отношения к труду нашего народа, воспитывая в нем высокое коммунистическое сознание. Для популяризации примеров высокого отношения к труду на всех участках социалистического строительства партия считала и считает необходимым широко использовать кино.

В 1921 году, в тяжелый период интервенции и гражданской войны, X съезд партии в своей

резолюции «О роли и задачах профсоюзов» ставит вопрос о широкой производственной пропаганде среди трудящихся масс. Наряду с техническими совещаниями и конференциями, печатью и передвижными выставками большое место в этом деле отводится кинематографии.

Решения X съезда партии явились важнейшим этапом в истории советской кинематографии. Они стали программой для всех передовых деятелей кино. Сценаристы и режиссеры в своем творчестве начали больше обращаться к производственной жизни нашей страны, отображая на экране достижения рабочего класса и другие важные темы.

Однако появившиеся в 1922—1924 годах советские художественные кинофильмы представляют собой первые попытки создать обобщенные образы борцов за революцию. Эти фильмы во многом еще строились на приемах старого кинематографа, и поэтому их идейно-художественные достоинства, естественно, не могли полностью удовлетворить зрителя. Исключением служили лишь немногие картины, в числе которых лучшими были «Красные дьяволята» И. Перестиани и «Чудотворец» Л. Пантелеева, представляющие собой первые удачные подступы к творческому овладению революционной темой.

В 1923 году, в период осуществления нашей страной новой экономической политики, в резолюции XII съезда партии перед деятелями кино ставятся новые задачи в связи с решениями вопросов пропаганды и агитации.

XII съезд партии со всей остротой поставил вопрос о необходимости усиления руководящего состава Госкино, имея в виду большие и важные задачи, поставленные перед советской кинематографией по коммунистическому воспитанию народа. В резолюции съезда говорится:

«За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере; поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии. Ввиду огромного воспитательного, агитационного значения кино необходимо дать кинематографическому делу как коммунистов, работавших по кинематографии до революции, так и хозяйственников, могущих поставить дело на основе хозяйственного расчета, с одной стороны, и возможно полного обслуживания масс — с другой.

Особое внимание ЦК съезд обращает на усиление руководящего состава Госкино. Это усиление съезд предлагает осуществить в кратчайший срок.

Съезд обращает внимание также на необходимость оказания содействия и Пролеткино* в его работе по созданию производственных и революционных фильмов».

В дальнейшем ЦК Коммунистической партии систематически обсуждает вопросы кино и оказывает огромную помощь советской кинематографии.

Партия широко открыла путь новым творческим силам. В кино приходят люди самых разнообразных профессий — химик В. Пудовкин, инженер С. Эйзенштейн, политработник Красной Армии Ф. Эрмлер, художники Г. Козинцев и А. Довженко, артист Г. Александров, скульптор М. Чиаурели, поэт Н. Шенгелая и др. То, что многие из них пришли из других областей искусства и литературы, имело благотворное влияние на молодое синтетическое искусство кино, ищущее свои новые средства художественной выразительности.

Однако немало заблуждений и ошибок допускали деятели кино в своей творческой работе, в процессе роста и становления советского кино. И это понятно. Не освоив еще метода глубокого творческого проникновения в новый жизненный материал, они предполагали, что вопрос о содержании решается самой жизнью; поэтому на первый план часто выдвигались вопросы формы без достаточного учета взаимосвязи и взаимовлияния ее с содержанием.

Марксистско-ленинское учение о социалистической культуре помогало разоблачению чуждых формалистических теорий и их носи-

* Акционерное общество «Пролеткино», основанное в 1923 году по инициативе и на средства профсоюзов. В своей деятельности «Пролеткино» исходило из задач создания и проката идеологически выдержанных фильмов для показа в рабочих клубах. В 1926 году «Пролеткино» вошло в акционерное общество «Совкино».

телей, выдававших себя за творцов революционного искусства.

Вся история развития советского кино неопровержимо доказывает полную несостоятельность теории и практики формализма.

Отказались от своих формалистических заблуждений и некоторые временные сторонники формализма, таланты которых расцвели, когда они прочно стали на путь правдивого изображения новой, революционной жизни. Однако процесс освобождения этих творческих работников от формалистических заблуждений был сложным и нелегким.

Деятели кино внимательно прислушивались к голосу партии. Центральный Комитет партии последовательно проводил ленинскую политику в области литературы и искусства, внимательно следил за состоянием советского киноискусства и всегда помогал ему.

В 1924 году на XIII съезде партии также обсуждаются вопросы кино.

В отчетном докладе Центрального Комитета ВКП(б) XIII съезду дается подробный анализ состояния кинематографии.

Докладчик И. В. Сталин говорит, что «плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

В специальном разделе резолюции, принятой съездом по вопросу «Об агитработе», говорится о том, что «кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций».

Съезд ставит вопрос о дальнейшем расширении производства фильмов и укреплении материальной базы советского кино.

Суровая критика, прозвучавшая с трибуны съезда, высокие требования, предъявленные к киноискусству, явились боевой программой для работников кино и способствовали дальнейшему подъему советской кинематографии.

В 1925 году ЦК партии принял постановление «О политике партии в области художественной литературы». Решение это имело большое значение для театра, кино и других видов искусства. Исключительно важные и ценные указания партии о создании высокоидейных произведений советской литературы и необходимости решительной борьбы с враждебными народу идеологическими влияниями претворялись в жизнь деятелями кино.

Крупнейшим событием в истории советской кинематографии и становления метода социалистического реализма в киноискусстве является выход в свет двух кинопроизведений: «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина. Впервые советское киноискусство заявило о себе полным голосом, великие события освободительной борьбы русского народа нашли достойное воплощение. Эти фильмы победно прошли на всех экранах мира, показали величие и благородство идей революционного народа, завоевали советскому киноискусству всемирную славу. В них впервые ярко раскрывались безграничные творческие возможности советской кинематографии. Рожденная непобедимой энергией свободного революционного народа, она воинствующе сокрушала старое, утверждала новое, звала вперед.

Следуя принципам марксистско-ленинской эстетики, советское искусство выступает как подлинный новатор и в области идей и в области художественной формы.

Расцвет советского киноискусства прежде всего был обусловлен повседневным вниманием и помощью Коммунистической партии и Советского правительства.

В 1927 году в решениях XV съезда партии уделяется большое внимание кинематографии.

В резолюции по вопросу «О директивах по составлению пятилетнего плана народного хозяйства» говорится:

«В области новых производств должны быть развиты или поставлены заново: производство оборудования для металлургии, топливной и текстильной промышленности, авто-, авиа- и тракторостроение, производство искусственного волокна, добыча редких элементов, производство алюминия... производство оборудования кинопромышленности и радиоустановок, добыча радия и т. д.». Это решение явилось основополагающим в организации производства отечественной аппаратуры, технического оборудования и кинопленки.

Спустя три месяца после XV съезда Центральным Комитетом ВКП(б) созывается Первое всесоюзное совещание по вопросам кино (15—21 марта 1928 года), оказавшее киноработникам неоценимую помощь в решении практических, организационных и творческих задач киноискусства*.

---

* Подробные данные об этом совещании приведены в статье Н. Лебедева «Нас ведет партия» («Искусство кино», 1958, № 1).

Вторая половина двадцатых годов — это период бурного развития советского немого кино. В это время появляется ряд замечательных кинопроизведений. Принципы реализма и идейности постепенно начинают углубляться, становятся главными и определяющими в творчестве деятелей кино.

Выполняя заветы Ленина, партия создавала все условия для расцвета культуры всех народов Советского Союза.

Рождение и расцвет киноискусства народов, у которых его до Октябрьской революции вообще не существовало, — огромное достижение советской культуры, ставшее возможным только в условиях свободного социалистического государства.

Дальнейшее развитие киноискусства настоятельно выдвигает вопросы подготовки высококвалифицированных творческих и технических кадров.

И здесь приходит на помощь партия.

В 1929 году июльский Пленум ЦК ВКП(б), посвященный подготовке новой технической интеллигенции, способной обеспечить руководство социалистической промышленностью, обратил внимание на необходимость подготовки и укрепления кадров во всех областях государственного строительства. Исходя из общих задач, поставленных в решении июльского Пленума, Центральный Комитет ВКП(б) выносит постановление «Об укреплении кадров кино».

В этом постановлении подчеркивается значение советской кинематографии и определяется роль партии в идеологическом направлении кинопродукции. В этом постановлении говорится о том, что в условиях обостренной классовой борьбы на идеологическом фронте мелкобуржуазные группировки стремятся воздействовать на важнейшие рычаги воспитания масс. Поэтому необходимо всемерно усилить руководство работой киноорганизаций, обеспечить идеологическую выдержанность кинопродукции, решительно бороться с попытками приспособления советского кино к идеологии непролетарских слоев.

Постановление ЦК обращает внимание на необходимость усиления связи писателей с киноорганизациями и лучшего использования в кино литераторов и деятелей театра, а также отмечает, что специальная кинопечать и кинокритика не отвечают еще задачам партии и что кинообразование не увязано с производственными нуждами киноорганизаций. Это постановление оказало большое влияние на дальнейшее улучшение и активизацию творческой деятельности киностудий и способствовало более широкому привлечению писателей в кино.

В 1930 году XVI съезд партии определил переход к развернутому социалистическому наступлению по всему фронту. Съезд определил генеральную линию партии на этом важном этапе строительства социалистического государства.

В этой грандиозной работе значительное место отводилось кинематографии. Съезд выдвигает задачу укрепления государственного руководства киноделом и улучшения производства и проката кинофильмов по всей стране.

Переход руководства киноделом к государству и создание общесоюзного центра кинематографии—Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР создало все условия для успешного развития советского киноискусства и создания широкой производственно-технической базы отечественной кинематографии.

Период между XVI и XVII съездами ВКП(б) характеризуется серьезными успехами в этой области. В 1930—1933 годах вступают в строй кинопленочные фабрики в Шостке и Переславле. Создаются киномеханические заводы в Ленинграде, Одессе, Куйбышеве. На протяжении этого времени построены новые киностудии «Мосфильм» и «Украинфильм».

Тридцатые годы—это незабываемое время социалистических пятилеток, преобразовавших облик нашей страны. К этому периоду уже сформировалась новая, советская интеллигенция, тесно связанная с партией и народом.

Все это коренным образом изменило положение в кинематографии. Основные кадры советских художников в своем творчестве решительно повернулись к главным вопросам жизни и борьбы народа, строящего социализм.

С каждым годом все глубже и многостороннее кино впитывает в себя опыт советской жизни. Все решительнее отметаются чуждые формалистические теории, все прочнее становится идейная реалистическая основа фильмов.

На смену немому кино пришла звуковая кинематография. «Великий немой» получил дар речи. Это обогатило изобразительные средства кинематографии и сделало ее еще более сильным и всесторонне воздействующим средством познания и отражения жизни, воспитания масс.

Более совершенная форма киноискусства неизмеримо обогатила его содержание. Еще более укрепились позиции социалистического реализма в творчестве деятелей кино. Но обогащение киноискусства звуком, живой речью потребовало перестройки и совершенствования всех его художественных компонентов. Оно потребовало более всесторонней подготовки сценария. Кинодраматургия утвердилась как основа кинематографии, как самостоятельный и важный участок художественной литературы.

Развивая опыт советского немого кино, кинематография тридцатых годов утверждает торжество принципов социалистического реализма. Укрепление реализма, идейности и народности киноискусства в 30-х годах проходило в борьбе с остатками реакционной идеологии, с формализмом и натурализмом. Постановление ЦК ВКП(б) о ликвидации РАППа в апреле 1932 года изменило атмосферу, уничтожило путы групповщины в литературе и искусстве, сплотило писателей и художников на основе единой программы служения советскому народу.

В октябре 1934 года Г. и С. Васильевы создают знаменитый фильм «Чапаев», посвященный легендарному командиру гражданской войны. «Чапаев» стал классическим образцом социалистического реализма в кино.

Великая тема борьбы народа за свою родную Советскую власть получила высокохудожественное воплощение на экране. «Чапаев» не был лишь случайной удачей, вершиной, выросшей вне связи с другими явлениями киноискусства. По этому поводу справедливо писала «Правда» в день выхода на экраны «Чапаева»: «Чапаев» не случайный успех, не случайная удача. На экранах все чаще появляются картины, глубоко волнующие советского зрителя. «Чапаев» в их ряду—лишь наиболее страстное, наиболее яркое произведение».

Художественное воплощение характера и многогранной деятельности нового человека, рожденного социалистической эпохой, лежит в основе всех выдающихся произведений советского киноискусства. В этом основном творческом принципе—источник побед нашего киноискусства, основа его новаторства. Воспроизведение глубоко поэтического процесса возвышения человека при социализме всегда было и остается основной задачей всех областей советского искусства и литературы, независимо от того, что́ является предметом изображения—война или мирное строительство, фронт или тыл.

Многообразна тематика советских фильмов. По ним мы можем проследить основные этапы развития нашей страны, приведшие к торжеству социализма.

Нет, кажется, такой области советской жизни, которая не привлекла бы внимания мастеров советского кино.

Однако центральной темой, объединяющей все лучшие произведения киноискусства, является тема всестороннего роста человека в Советской стране. Основной источник силы и мирового значения советского кино состоит прежде всего в том, что оно показало миру образ подлинного героя нашего времени—советского человека, несущего миру идеи коммунизма.

Прочно вошли в золотой фонд нашего киноискусства фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Человек с ружьем». Яркий и правдивый образ великого вождя социалистической революции В. И. Ленина, глубокое реалистическое воспроизведение простых людей, атмосфера революции, воссозданная в этих картинах, волнуют и вдохновляют советских людей. Исполнение Б. Щукиным и М. Штраухом роли В. И. Ленина относится к самым выдающимся достижениям советского актерского мастерства.

Естественно, что вначале ведущее место в советской кинематографии занимала тема социалистической революции и гражданской войны, в корне изменивших судьбу наших народов. В дальнейшем формируются советская кинокомедия, советский исторический фильм, более полно освещается в кинокартинах жизнь народов братских республик, появляются фильмы о колхозном строительстве, о комсомоле, об интеллигенции. Все большее место в тематике советского кино занимают картины, отображающие строительство социализма, претворение в жизнь социалистического плана преобразования нашей страны, превращение ее в могучую социалистическую державу. На первое место выдвигается тема социалистического труда.

На всех важнейших исторических этапах строительства социализма в нашей стране партия выдвигает все новые и новые задачи перед деятелями кино.

В 1939 году состоялся XVIII съезд партии, определивший новый этап в жизни нашей страны—этап завершения строительства со-

циализма и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

Огромное, решающее значение в этот период приобретают коммунистическое воспитание трудящихся и преодоление пережитков капитализма в сознании людей.

Съезд отмечает дальнейший рост числа киноустановок, и особенно киноустановок звукового кино. Принимая планы дальнейшего повышения материального и культурного уровня трудящихся в третьей пятилетке, съезд дает директиву об увеличении сети кинотеатров, клубов, библиотек, домов культуры и читален с широкой организацией и увеличением в шесть раз числа стационарных и других звуковых киноустановок.

Период между XVIII и XIX съездами партии характеризуется серьезными успехами во всех областях кино и в частности бурным ростом киносети и дальнейшим улучшением кинообслуживания населения.

Когда вероломный враг напал на нашу страну и началось нашествие фашистских полчищ, советское кино стало боевым оружием народа. Оно с честью прошло годы тяжелых испытаний, показало свою высокую боеспособность в выполнении патриотического долга. Искусство кино вдохновляло героев фронта и тыла на борьбу с иноземными захватчиками.

Как и всегда, первыми на передовую линию огня вышли наиболее мобильные жанры— хроника и кинопублицистика. Большую популярность завоевали короткометражные картины, объединенные в киносборники «Победа за нами», в создании которых принимали активное участие лучшие мастера советской кинематографии.

Большое воздействие на идейный и профессиональный уровень хроники и публицистики оказало участие крупных мастеров художественной кинематографии—С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, С. Герасимова, Г. Александрова, И. Пырьева, В. Петрова и других. Их деятельность в кинопублицистике в дальнейшем благотворно сказалась на художественной кинематографии, еще более сблизила игровое кино с действительностью, укрепила основы художественного реализма. Буквально на второй день войны советское кино начало отражать события на фронтах и величайшие подвиги советских людей в борьбе с захватчиками. В дальнейшем этой благородной теме были посвящены и художественные фильмы.

В годы Великой Отечественной войны советское киноискусство создало ряд содержательных фильмов о борьбе советских народов с немецко-фашистскими захватчиками. Героев этих произведений объединяют благородные чувства советского патриотизма, безраздельная любовь к своей социалистической Родине, непреклонность и мужество в борьбе с врагом. Эти образы волновали советских людей и укрепляли в них стойкость и веру в победу. Советское правительство высоко оценило заслуги советской кинематографии в годы Отечественной войны, наградив 490 ее работников орденами и медалями Советского Союза.

Вместе с тем в период между XVIII и XIX съездами партии, особенно в послевоенные годы, дали о себе знать и серьезные недостатки в нашем кино.

Резкое сокращение объема производства художественных фильмов, увлечение историческими и историко-биографическими фильмами, экранизацией спектаклей по существу вытеснили с экрана современную тему в кино. Вместо широкого отражения современной жизни и показа нового, советского человека, строителя коммунистического общества, вместо отображения бурной созидательной, творческой деятельности советского общества зрителю преподносились картины, посвященные отдельным историческим личностям, далекому прошлому.

Ряд отрицательных явлений был порожден культом личности Сталина. Увлечение исторической тематикой, односторонний показ действительности, бесконфликтность—характерные явления в кино этого периода.

Острый жизненный конфликт, выражающийся в непрерывной борьбе прогрессивного с реакционным, передового с отсталым,—все это подменялось бесконфликтностью, которая выдавалась за некий новый эстетический принцип, выраженный формулой «борьба хорошего с еще лучшим».

Постановление ЦК КПСС о преодолении культа личности дало исчерпывающий анализ причин, породивших это антимарксистское явление, и сыграло большую роль в поднятии творческой инициативы, в оживлении всего нашего искусства.

Резкое сокращение выпуска фильмов в послевоенные годы привело к тому, что киностудии союзных республик вынуждены были ограничиваться лишь выпуском хроникально-документальных фильмов и киножурналов.

XIX съезд партии, состоявшийся в 1952 году, обратил внимание на эти серьезные недостатки в кино и обязал Министерство кинематогра-

фии СССР расширить сеть кинотеатров, увеличить количество киноустановок за пятилетие примерно на 25%, а также увеличить выпуск кинофильмов.

Партия нередко предостерегала деятелей кино против проникновения вредного влияния эстетики буржуазного киноискусства, и особенно антихудожественных образцов Голливуда, а также против всевозможных формалистических тенденций и увлечений, которые выдаются за нечто новое, новаторское. В. И. Ленин еще в 1919 году говорил о выходцах из буржуазной интеллигенции, которые сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавали за нечто новое и под видом «чисто пролетарского искусства» и «пролетарской культуры» преподносили нечто сверхъестественное и несуразное.

Разоблачая чуждые, декадентские теории и их носителей, выдававших себя за творцов революционного искусства, В. И. Ленин и партия помогали киноработникам определить место и роль кино в новом, социалистическом обществе, понять свой гражданский долг, как долг советского художника.

С самого своего рождения советское кино формировалось в борьбе патриотического, революционного, реалистического искусства с реакционно-формалистическими течениями, часто прикрываемыми архиреволюционными фразами.

Борьба этих двух направлений является главным противоречием на всем пути развития советской кинематографии, вплоть до наших дней. Укрепление реализма и коммунистической идейности нашего киноискусства наносило сокрушающие удары по всяким видам формализма, безыдейности. С помощью Коммунистической партии передовая советская художественная общественность всегда выходила из этой борьбы победителем, утверждая торжество метода социалистического реализма, как единственно правильного творческого метода, дающего безграничные возможности для проявления творческой индивидуальности и своеобразия художественного почерка режиссеров, операторов, актеров, художников, композиторов. В этой связи особенно следует вспомнить о том решающем значении, которое имели исторические постановления ЦК партии о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров, по вопросам развития музыки, литературы.

Постановления ЦК партии по вопросам литературы и искусства, основанные на важнейших положениях марксистско-ленинской эстетики, дали киноискусству верную творческую программу, определили его главные задачи, наметили ясную перспективу его дальнейшего развития. Партия призвала работников литературы и искусства к всестороннему и углубленному изучению действительности, правдивому ее изображению. Указания партии определили поворот советской кинематографии к основным явлениям политической жизни, стали источником нового подъема советского киноискусства. Именно в результате этого был создан ряд содержательных, идейно и художественно значительных произведений киноискусства, в числе которых «Сельская учительница», «Русский вопрос», «Молодая гвардия», «Сказание о земле Сибирской», «Повесть о настоящем человеке», «Встреча на Эльбе», «Суд чести», «Академик Иван Павлов», «Тарас Шевченко» и многие другие.

Новый этап в истории нашей партии, нашего государства был открыт XX съездом КПСС. Его решения, проникнутые глубокой верой в неисчерпаемые творческие силы советского народа и заботой о благе трудящихся, вызвали могучую волну политического и трудового подъема всего нашего народа.

Важное место в работе XX съезда было уделено идеологическим вопросам, вопросам литературы и искусства, как неотъемлемой части коммунистического воспитания нашего народа.

«Литература и искусство,—говорится в отчетном докладе XX съезду,—должны стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству».

Отмечая некоторые успехи по увеличению выпуска фильмов, Н. С. Хрущев в отчетном докладе XX съезду КПСС указал на то, что работники киноискусства нередко снижают требовательность и выпускают немало слабых и поверхностных произведений, посвященных мелким и непримечательным явлениям.

Учитывая значение кино, как наиболее массового искусства, съезд обязал Министерство культуры СССР принять меры к увеличению производства кинофильмов, повышению их идейно-художественного уровня, с тем чтобы к концу 6-й пятилетки достигнуть производства не менее 120 полнометражных фильмов в год. Министерству культуры было предложено также расширить киносеть за пятилетие примерно на 30 процентов.

В решениях XX съезда, по существу, охвачены все стороны творческой, организационной и технической деятельности советской кинематографии как в области производства фильмов, так и в области дальнейшей кинофикации страны. Под знаком этих высоких и справедливых требований партии многочисленная армия деятелей кино приступила к осуществлению широких планов развития советской кинематографии.

С тех пор прошло более двух лет. С помощью Центрального Комитета партии и Советского правительства за это время проделана серьезная работа по коренному улучшению организации производства фильмов, повышению их идейно-художественного уровня и дальнейшему развитию киносети.

Уже в 1957 году киностудиями Советской страны было создано 144 полнометражных фильма. Таким образом, досрочно выполнены указания XX съезда партии об увеличении к концу пятилетки выпуска полнометражных картин до 120 в год.

Нет необходимости перечислять яркие и значительные произведения киноискусства, созданные за последний год: они у всех в памяти, и некоторые из этих фильмов сейчас выходят на экраны. Однако наряду с такими фильмами киностудии выпускают еще много серых, посредственных произведений, которые по своему содержанию и форме не отвечают возросшим запросам зрителей. Предстоит еще многое сделать для того, чтобы поднять идейно-художественное качество кинокартин на уровень требований, справедливо предъявляемых к киноискусству партией и народом. И здесь неоценимую помощь деятелям кино оказывают бессмертные идеи Ленина об искусстве.

В ряде стран ревизионисты всех мастей берут под обстрел основные принципы советского искусства, метод социалистического реализма.

Ленинские принципы эстетики являются для нас боевым оружием в борьбе против ревизионизма, пытающегося оторвать искусство от народа, сделать его аполитичным, беспринципным и тем самым подчинить интересам реакции.

Животворные идеи ленинизма служат острым оружием и в борьбе против догматизма в эстетике, возбуждают в художнике пытливый интерес к изучению действительности, к поискам нового содержания и новых художественных форм.

Исключительно благотворное влияние на развитие киноискусства оказала и несомненно еще окажет статья Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В этой статье развиты, применительно к современным условиям, основные ленинские положения о литературе и искусстве.

В статье дается глубокий марксистский анализ нынешнего состояния литературы и искусства, вскрываются недостатки в творчестве некоторых писателей и определяются задачи, которые выдвигает партия перед советскими художниками.

Определяя главную линию развития советской литературы и искусства, Н. С. Хрущев указывает на необходимость добиться того, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отражали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразующую силу советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества.

Статья Н. С. Хрущева встретила единодушное одобрение у советской художественной интеллигенции. Повсеместное обсуждение статьи показало сплоченность деятелей кинематографии вокруг Коммунистической партии, помогло вскрыть серьезные недостатки и ошибки, имеющиеся в работе киностудий и в творческой деятельности отдельных киноработников.

Этот важнейший партийный документ стал подлинной программой действий советского киноискусства.

Мы являемся участниками ожесточенной борьбы двух идеологий—социалистической и капиталистической.

Учение Ленина о культуре, ленинские принципы руководства искусством вооружают нас в этой борьбе, зовут каждого истинного художника к вдохновенному служению делу народа.

Советское киноискусство вступает в полосу нового творческого подъема. Порукой тому—идейное единство, которое было продемонстрировано в выступлениях делегатов и в решениях Всесоюзной творческой конференции работников кино. Сплоченные вокруг великой Коммунистической партии, советские кинематографисты дадут нашему народу, зрителям всех стран много интересных и значительных фильмов, проникнутых благородными ленинскими идеями.

К. Парамонова

НЕСКОЛЬКО СТРАНИЦ ВЕЛИКОЙ ЖИЗНИ

Киноискусство ближе и ближе подходит к наиболее полному и глубокому воплощению ленинского образа. На славном счету нашей кинематографии фильмы «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Ленин в 1918 году». И все же перед создателями каждой новой кинокартины о Ленине встают все новые и новые проблемы. И снова — творческие поиски, попытки найти новые решения грандиозной темы.

Много, очень много легенд и народных сказаний сложено о Ленине. Огромен исторический материал. Существуют интереснейшие мемуары, очерки, запечатлевшие живой облик Ильича. И все это может стать предметом большого искусства. Множество разных путей ведет к произведению о Ленине, и идут по ним самые передовые, смелые художники. Но никогда даже очень талантливый фильм или несколько фильмов не расскажут о Ленине всего, что хочет знать о нем народ. Нужны разные произведения. Зритель встретит их с горячим интересом и волнением, лишь бы они правдиво и талантливо отражали жизнь величайшего человека на земле.

Новый фильм режиссера С. Юткевича интересен прежде всего тем, что он принципиально отличен от первых фильмов о Ленине. Это новый аспект, новый ракурс темы о Ленине, иное художественное, жанровое, стилевое решение.

Прежние фильмы приближались к эпопее. В них воссоздавались широкие картины народной борьбы, острых политических схваток, в которых рождалось первое в мире социалистическое государство.

Новый фильм ближе к мемуарам. Он воссоздает некоторые эпизоды из жизни Ленина, стремясь к правде характера, к раскрытию его психологической глубины. Фильм открывает завесу перед тем, что мы называем личной жизнью человека, он вводит в дом, где жил Владимир Ильич, позволяет дышать воздухом этого дома, почувствовать его атмосферу, познакомиться с близкими Ильичу людьми.

Фильм состоит из двух новелл: «Подвиг Мухина» (сценарий Михаила Вольпина и Николая Эрдмана) и «Последняя осень» (сценарий Евгения Габриловича). Новеллы эти различны по характеру, не одинаково удачны, их сценарии не одинаково глубоко осмысливают исторические факты; и, несмотря на все это, можно говорить о единстве фильма в целом.

Это единство произведения не только в новизне подхода к материалу. Оно достигнуто гармоническим слиянием режиссуры и актерского исполнения, настойчивой устремленностью к познанию прежде всего внутреннего мира гениального человека.

В свое время, работая над образом Ленина в фильме «Человек с ружьем», М. Штраух писал: «У меня существует желание узнать досконально все, что связано с ролью. Я испытываю потребность, чтобы за каждой фразой, за каждым словом, за каждой деталью роли или чертой грима лежало обоснование, по поводу которого можно было бы написать диссертацию». В то время актер достиг многого. Его работа по достоинству была оценена зрителем и до сих пор не потеряла своего значения. Но прошли годы, и справедливыми кажутся слова самого Штрауха, что проблема создания образа Ленина в искусстве — это дело не одного актера. Это дело поколений. Теперь, в новой работе, М. Штрауху помог его собственный предшествующий опыт и опыт всего советского искусства, прошедшего с того дня, когда вышел фильм «Человек с ружьем», до настоящего времени большой и сложный путь.

И первое, что радостно отметить: М. Штраух не только ничего не утратил из ранее найденного, но многое приобрел, нашел заново.

Его исполнение роли Ленина отмечено теперь спокойной мудростью, оно покоряет обаянием великого и дорогого нам человеческого характера. И, право же, не замечаешь — похож ли внешний рисунок роли — особенно движения, жестикуляция — на то, что каждому помнится по фотографиям, документальным съемкам. Не замечаешь потому, что через несколько минут картина захватывает целиком, невольно подчиняешься силе большого, трепетного искусства, приближающего тебя к Ленину.

Трудно уловить тот момент, когда актер М. Штраух в фильме как бы перестает существовать, и начинаешь воспринимать только воссозданный им образ, но это происходит очень скоро, потому что все в фильме способствует этому.

Но что же нового появилось в игре М. Штрауха? Может быть, мы скажем несколько неточно, но нам кажется, что прежде он талантливо и г р а л роль Ленина, теперь же — полностью перевоплотился в созданный образ, стал как бы его отражением. М. Штраух открывает перед зрителем высокий строй души Ленина, его вечно пытливый ум, его горячее сердце; он помогает понять, как этот простой и великий человек ежечасно, ежеминутно жил идеями революции. И где бы он ни был, о чем бы ни говорил и думал, всегда он захвачен делом всей своей жизни. Каждое наблюдение над окружающей действительностью помогает ему осмыслить течение жизни, увидеть суть явлений. Он обо всем думает к р у п н о. Вот это величие гениальной мысли хорошо выражено артистом и является фундаментом, на котором художественно воссоздан образ Ленина.

Мы говорим о лучшем, что достигнуто в фильме. Но две его части — две самостоятельные новеллы, а в них далеко не все одинаково удачно.

Новелла «Подвиг Мухина», как нам кажется, затрудняла задачу режиссера и актера своей стилевой эклектичностью, дробностью и разнохарактерностью отдельных частей, неразвитостью поставленной в ней темы.

Пробуждение простого, маленького человека, солдата Мухина, к сознательной социальной борьбе — такова, по-видимому, главная тема сценария Вольпина и Эрдмана. Соприкоснулась жизнь Мухина с великой жизнью Ленина, и выпрямился человек, понял, где правда. Вторая и третья темы переплетаются между собой — страх врагов перед именем Ленина и любовь народа к своему вождю. Не могут злобствующие ищейки Керенского найти Ленина. Его охраняет народ.

Таковы основные мысли, изложенные в дробном сюжете. Мысли эти не новые, они повторяют тему солдата Шадрина из фильма «Человек с ружьем» и великолепно художественно выражены в эпизодах фильма «Ленин в Октябре». Но не в этом беда сценария. Слабость его — в отсутствии органической цельности всех его частей. В нем не получился образ Мухина, тема которого должна была цементировать весь фильм. Основной просчет в этом — сценарный: судьба Мухина не прочерчена с необходимой убедительностью. Актер Г. Юхтин, исполнитель этой роли, не нашел запоминающихся черт для обрисовки характера своего героя, а режиссура не помогла ему в этом. Даже экспозиция образа — разговор Мухина с шофером о том, в кого он собирается стрелять,— проходит на среднем плане, и солдат не запоминается зрителю.

Вся роль Мухина развертывается в нескольких небольших эпизодах. Наиболее важный — разговор с Марией Ильиничной и Надеждой Константиновной, из которого он узнает, кто такой Ленин (главная часть этой беседы происходит «за кадром»); затем коротенькая сценка на улице, где Мухин пытается узнать у Ефросиньи Ивановны, какая у большевиков программа насчет земли, и, наконец, кульминация — сцена в Разливе, когда Мухин «освобождает» Ленина. Отдельные звенья темы Мухина возникают случайно, психология героя остается поэтому нераскрытой, и в результате он сам мало заинтересовывает зрителя. Несколько лучше развязка сюжета — искренний, наивный разговор Мухина с финном, которого он принимает за Ленина. Юхтин хорошо сыграл эту сцену.

Тщательная режиссура, характерная для всего фильма, не преодолела все же сценарного схематизма. И примечательно, что наиболее интересными в фильме оказались совсем не те эпизоды, в которых, казалось бы, есть острые сюжетные положения и где непосредственное действие должно привлекать внимание.

Наибольшее художественное достижение первого рассказа — сцены в семье Ленина и эпизоды в Разливе.

В сцене, изображающей семью Ульяновых, зритель впервые видит Ленина, его сестру и Надежду Константиновну Крупскую, впер-



«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

вые как бы «входит в дом». Все дальнейшее восприятие фильма зависит от того, насколько поверит зритель в воссозданную режиссером и операторами обстановку жизни вождя.

Попытаемся понять, как кинематографически решена эта сцена.

Утро. За чайным столом сидят Надежда Константиновна и Мария Ильинична. На столе самовар, скромная сервировка. Входит Ефросинья Ивановна, работница Ульяновых. Она принесла только что купленные газеты и булочки. И в том, как она входит в комнату, с какой радостью говорит: «Шесть розанчиков достала. Счастье-то какое!», и как в этот момент Надежда Константиновна просит ее быть тише, жестом показывая на комнату Владимира Ильича, и с каким пониманием женщины улыбнулись, услышав из-за двери голос Ленина, по-видимому, давно проснувшегося,— во всех этих простых жизненных деталях улавливается редкостная теплота взаимоотношений, искренность. Она-то и покоряет зрителя. Необходимо максимальное использование каждой детали, чтобы в этой в сущности небольшой сцене утреннего чая создать отчетливое представление о людях, об их скромности, заботливости, об уважении ими достоинства человека. Трудными были задачи, стоявшие перед актрисами М. Пастуховой, исполнительницей роли Надежды Константиновны Крупской, и А. Лисянской в роли Марии Ильиничны Ульяновой. Чуткое исполнительское мастерство обеих актрис заставляет с первых же кадров поверить, что именно такими и были жена и сестра великого Ленина.

Ленин читает сообщение реакционной печати, обвиняющей группу большевиков в шпионаже. От неожиданности Крупская даже привстала со стула. Мария Ильинична вся сжалась и напряженно слушает. Редкие вопросы, недоуменные восклицания. На минуту кажется, что леденящий страх охватил женщин, они беспокойно переглянулись. Но взяло верх умение осмысливать явления. «Свыше двух миллионов рублей имеется на счету Ленина»,— сообщает газета. Ленин заразительно смеется. В раздумье говорит Крупская:

«Ну, это действительно докатились!» Атмосфера напряженности разрядилась. И тотчас проявляется главное — привычка действовать. «Нужно отвечать немедленно»,— говорит Надежда Константиновна. Об этом же думает и Ленин.

Так строится важная и сложная сцена. Здесь предусматривается каждый оттенок настроения, учитывается каждый жест, каждое слово, характеризующие атмосферу. От утреннего спокойствия и благодушия — к напряженному ожиданию, от спокойного анализа событий — к решительному намерению действовать. Таков четко выраженный ритм сцены. Но она не стала бы столь жизненной и убедительной, если бы режиссеру и актерам не удалось одновременно раскрыть взаимоотношения людей. И это сделано в таких же внешне скупых, точных деталях.

Самое ценное, интересное в режиссуре этой сцены заключается в том, что обстановка быта, характеристика действующих лиц и их взаимоотношений — все это, по существу, средства подробно и точно рассказать о Ленине. Все в этом семейном очаге светло, чисто, не может здесь быть чего-то суетного, мелкого. В обычных бытовых деталях выражена мысль: Ленин всегда, в любой обстановке, в любой час — мыслитель. Он всегда живет одним — борьбой рабочего класса. Именно это и определяет атмосферу его дома, взаимоотношения людей, характеризует их мысли, настроения. Это же передано и в эпизодах, происходящих в Разливе, когда Ленин намечает дальнейшие пути борьбы. Ленин всегда «прост, как правда», и всегда велик.

Эпизоды в Разливе интересны и еще одним своим качеством—они достоверны. Достоверны не только потому, что узнаются места, где скрывался Ленин, и словно оживают памятные фотографии. Особую жизненность этим эпизодам придает прежде всего абсолютная естественность Штрауха и очень хорошая игра В. Санаева. Впрочем, слово «игра» в данном случае кажется неуместным. Санаев живет в образе. В Емельянове, в этом рядовом бойце партии, он хорошо, умно передал и огромную любовь народа к Ленину, и беззаветность, с которой каждый член партии готов был выполнить любое поручение Центрального Комитета, и настоящую простоту, равенство, которые отличают взаимоотношения вождя и рядового члена партии.

Известно, что старый большевик Николай Александрович Емельянов, приехав в Разлив, где происходили съемки фильма, был поражен, увидев своего «двойника». Но успех решило, разумеется, не это обстоятельство, а глубокая, вдумчивая трактовка режиссером и актером образа Емельянова. Этот интересный, правдивый образ, так же как и женские образы, созданные актрисами Пастуховой и Лисянской в первом рассказе фильма, и составляют то наиболее ценное, что найдено С. Юткевичем в решении бытовой среды, окружающей Ленина. Работа этих актеров наряду с работой исполнителей ролей Белова (И. Воронов), Саши (Л. Крылова), Коли (А. Беляевский) из второго рассказа и создает тот стройный ансамбль, с помощью которого С. Юткевич и М. Штраух добиваются раскрытия новых ярких черт в кинематографическом воплощении образа Ленина.

«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»





«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

«Разгадка поэзией — вот, мне кажется, тот путь, которым пойдет советский художник, когда перед ним встанет задача показа в искусстве страниц великой истории»,— писал в своем дневнике С. Юткевич, задумывая постановку фильма «Человек с ружьем». Этот путь сумел найти творческий коллектив, создавая вторую половину фильма—рассказ «Последняя осень» (сценарий Е. Габриловича).

Высокая поэтичность этого рассказа достигается гармоническим слиянием авторского замысла, режиссуры, актерского исполнения. Здесь все проникнуто возвышенной, благородной мыслью, красотой, одухотворенным чувством правды жизни. Вдохновение направляло художников по истинному пути.

«Последняя осень» — рассказ о последних месяцах жизни Владимира Ильича Ленина, о грустной осени в Горках. Но это рассказ о любви к жизни, о любви к людям, о постоянном творческом горении, о бессмертии Ленина.

«Великие души,— писал Р. Роллан,— подобны горным вершинам. На них обрушиваются вихри, их обволакивают тучи, но дышится там легче и привольнее. Свежий и прозрачный воздух очищает сердце от всякой скверны, а когда рассеиваются тучи, с высоты открываются безграничные дали и видишь все человечество».

Авторы кинорассказа «Последняя осень» подняли зрителя на вершину самой бесценной жизни — жизни Ленина — и заставили оттуда посмотреть на мир, почувствовать величие прекрасного. Духом жизнеутверждения, полнотой чувств проникнут весь рассказ.

...Горки. 1923 год. К зданию подъезжает машина. Суровый на вид человек входит в дом, молча проходит по вестибюлю, поднимается по лестнице, входит в библиотеку, столовую, кабинет, внимательно все осматривает. «Как они уехали год назад, так все и осталось»,— говорит комендант этому человеку. Зритель насторожен: кто этот человек, что происходит? Почему слышится в музыке торжественность и вместе с тем тревога? Неторопливость ритма, точно найденного режиссером в этих кадрах, холодная пустота комнат и лестниц, даже тени, которые медленно ползут по стенам, когда медленно поднимаются шторы,— все это позволяет зрителю пережить тот трепет, который испытывает каждый человек, вступающий в дом, где жил великий Ленин... Душевное волнение усиливается, когда начинаешь понимать, что сюда, в Горки, должны привезти больного Ильича. Это чувство особенно усиливается, когда в резкой ритмической смене кадров передается тревога за жизнь больного.

Поэтичность — так можно охарактеризовать стиль фильма «Последняя осень». Поэтический ключ поднимает рассказ до подлинно философского осмысления жизни, объединяет воедино, казалось бы, разнородные его части — лирические, интимные кадры с патетическими. Материал, из которого лепится это произведение, сложен, многообразен. Контрастные по настроению, по стилю кадры нередко следуют один за другим и рождают мысли, обобщения. Так, за великолепной, полной тихого грустного раздумья сценой первого знакомства Саши с больным Лениным следуют мощные, патетические кадры митинга. Беспокойная тишина затемненной ленинской комнаты сменяется возбужденным ритмом заводского собрания, только что охвативший людей страх за жизнь Ленина — мужеством, оптимизмом. Но авторам важен не только этот переход от лирической настроенности и грусти к оптимистическому мажорному звучанию. Им важна мысль, которая рождается от сопоставления разнохарактерных сцен — мысль о бессмертии Ленина, о любви народа к своему мудрому другу, учителю, вождю. И так прекрасны кадры, когда рабочие поют «Интернационал». Вглядевшись в каждую деталь этой сцены, в лица рабочих, в глаза Саши, поющей гимн словно заклинание

о здоровье Ильича, в сосредоточенное лицо старика и, наконец, окинув взглядом весь заводской цех, окутанный легкой дымкой,— чувствуешь, что в различных сценах различными средствами авторы достигают одного и того же результата — не просто глубокого сердечного чувства к Ленину, находящемуся в опасности, а еще какого-то необыкновенного душевного подъема.

Два больших мастера кинематографии — писатель Е. Габрилович и режиссер С. Юткевич — впервые встретились в совместной творческой работе и дополнили друг друга. Фильм «Последняя осень» несет в себе характерные черты обоих талантливых художников.

Для стиля Габриловича характерен лиризм интонаций, задушевность, тема любви, за которой всегда ощутимы в его произведениях большие философские мысли. В этой новелле многоплановость и своеобразие решения образа Владимира Ильича Ленина сочетаются с отточенностью, «кинематографичностью» каждой сцены.

Особенности почерка драматурга не только не растворились в режиссуре, а, наоборот, нашли в ней яркое выражение. Работа С. Юткевича отличается высокой изсбразительной культурой, хорошим вкусом, законченностью формы, точным выразительным монтажом, слаженностью актерского ансамбля.

Фильм снят в цвете. И как все цветные фильмы Юткевича, эта картина также отличается интересным колористическим решением. Операторское искусство целиком подчиняется режиссуре, единому замыслу. Ощущение цвета в фильме то совершенно пропадает (там, где в кадре портреты действующих лиц), то, наоборот, именно определенной цветовой гаммой, порою сочетанием контрастных красок создается нужная сцене атмосфера или подчеркивается определенная мысль. Так, холодный свет пустого ленинского дома в первых кадрах фильма уже сам по себе создает настроение торжественности и вместе с тем какого-то напряженного ожидания. А в заключительных кадрах фильма акцент на черном пятне — крупном плане снятого со спины Белова в кожаной куртке — делает всю эту обстановку поистине трагедийной.

Показательными для характеристики изобразительного решения фильма являются сцены прогулки Ленина. Операторы фильма прекрасно сняли осень. Богатство ее красок — яркой пурпурной и золотой листвы, мрачной, подернутой туманом синевы реки



«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

и зловещей черноты туч — все это имеет в картине определенный смысл; нигде «красоты природы» не отвлекают зрителя от существа кинематографического действия...

Приведем характерный пример. Привольные пейзажи золотой осени. Колышется листва на березах, верхушки их золотятся на фоне холодного голубого осеннего неба. Владимир Ильич и Саша идут по лесу. Прекрасно снятые кадры позволяют почувствовать осеннюю свежесть, тишину леса. Но вот Ленин с Сашей останавливаются на берегу обрыва — и сразу необъятный простор открывается перед глазами. Река уходит в даль, и бесконечным кажется ее течение. Случайно ли возникает это ощущение простора и бесконечности? Конечно, нет. Ленин пытается навести Сашу на разговор о том, что происходит в стране, узнать новости, которые от него утаивают, чтобы создать ему абсолютный покой. И вот эта необъятная даль помогает актеру выразить силу ленинского стремления к жизни, неотрывность его мыслей, чувств, желаний от того, чем живет страна. Туда, в даль, через эти золотые деревья, синюю реку, осенние туманы, рвется ленинское сердце, рвется к людям, к деятельности.

Для Габриловича и Юткевича в решении фильма главной задачей было показать, как до последних минут своей жизни Ленин был мужественным борцом за счастье народа, как в тишине, покое, созданном ему близкими, ни на минуту не мог он оставаться бесстраст-

ным. Только своей огромной жизненной силой побеждал он препоны больничного режима, побеждал болезнь. Действие в фильме протекает как бы в двух планах: за тишиной ленинского дома ощущается бурная эпоха, за скромной историей любви двух молодых людей — характеристика времени. И поэтому в целом новелла как бы выходит за пределы фабулы: рассказ о последних днях великого человека, о бурях и вихрях, обрушивающихся на эту гордую вершину, становится рассказом о бессмертии, о любви к жизни, о единстве Ленина с народом.

Режиссер и исполнитель главной роли решают здесь множество новых творческих задач. В образе Ленина они сумели раскрыть новые стороны, найти тончайшие нюансы, психологические детали, равные по своей художественной яркости лучшим достижениям кинематографического искусства.

Известно изречение, что герой лишь тот, кто велик сердцем. Художникам, благодаря их смелости, глубине и честности, удалось талантливо и вдохновенно показать великое ленинское сердце.

...Тяжелые для советских людей дни. Болен Ленин. В своем стремлении разбить партию, опрокинуть руководство враги используют все, и прежде всего болезнь вождя. Оппозиционеры стремятся создать фракции, обрушиваются на партийные кадры, навязывают партии общепартийную дискуссию.

Все это скрывают от больного Ленина. И вот он, утаив от близких радиоприемник, потихоньку слушает сообщение иностранной прессы: «...Действительно, ведь Ленин не просто болен. Всего лишь два дня назад профессор Браннер заявил, что дни Ленина сочтены, и, конечно, как это всегда бывает, именно в этот момент началась борьба»...

Тяжелый удар обрушивается на Ленина. Он узнает приговор врачей. Он узнает и то, как подло используют враги его болезнь. Напряжение, с которым он слушает все это, передано Штраухом с огромной драматической силой. Когда произносятся слова о безнадежности болезни, губы Ленина слегка подергиваются, кажется даже, что лицо его бледнеет. В этих скупых деталях — великая человеческая правда. И она позволяет понять сердцем непреклонную решимость действовать, которая ощущается во всей фигуре Ленина, появляющегося в следующих кадрах на пороге столовой. Такого Ленина зритель в фильме еще не видел. Непререкаемая решимость ехать во что бы то ни стало в Москву, не объясняя ничего близким, металлические нотки в голосе, когда он говорит Белову: «Надеюсь, вы меня поняли, Григорий Михайлович», — все это сильные и новые краски образа. И, как всегда, игре актера помогает режиссерский прием. Резкий монтажный переход на ораторствующего оппозиционера, на его огромные скрюченные пальцы, показанные первым планом, сразу объясняет ленинскую решимость действовать, характеризуя обстановку в стране.

Так глубоко «личные» человеческие детали характеристики образа великого Ленина все время переходят в фильме в большие обобщения.

Успешное решение сложнейших актерских задач возможно было только при подчинении всех средств кинематографической выразительности главной цели — поэтическому воплощению образа Ленина. К этому и было направлено все. Кажется парадоксальным, но все это разнообразие тончайших нюансов, психологических деталей достигается резкостью, четкостью режиссерских заданий. Не шепоток, не полутона, а четкость, определенность интонаций, яркость красок, мизансцены, приближающей действующих лиц к зрителю,— вот что характерно для режиссерской манеры Юткевича. Благодаря этому «ключу» так потрясает нас интимная сцена, в которой мы видим великую своей выдержкой Надежду Константиновну, рыдающую на груди у Ленина. И не услышал бы иначе зритель той огромной человеческой нежности, с которой утешает ее Ленин.

Драматург, режиссер, талантливые актеры были едины в своем творческом труде. Они дополняли, обогащали друг друга.

То, чего они достигли в решении сложнейших задач,— это немалый успех, который наше киноискусство запишет в свой актив.

«Этот фильм — лишь несколько страниц великой жизни вождя революции. Они, конечно, не могут полностью раскрыть его образ; их задача запечатлеть хотя бы отдельные драгоценные черты этого самого дорогого нам Человека»,— так говорится в начальной надписи фильма.

Эти несколько страниц доставили зрителю счастье соприкоснуться с великой жизнью и надолго останутся в его памяти.

Я. Варшавский

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ ФИЛЬМ?

Пройдет время—может быть, его потребуется не так уж много,— и проблемы, которые сегодня озадачивают художника, желающего правдиво и достойно рассказать о советском человеке пятидесятых годов, перестанут быть проблемами, обратятся в общепонятные истины. Так бывает после больших творческих открытий, прокладывающих путь целому поколению художников к новым явлениям жизни. Тогда появляются одно за другим выдающиеся произведения искусства, в которых есть все, чем дорожит большой художник: и правда простых жизненных наблюдений, и более глубокая правда широких обобщений, и «сущее», и «должное», и достоверность факта, и верность идеалу. Завидная пора — пора открытий, шедевров, классических образцов... Наше молодое искусство уже не раз поднималось на такие высоты.

Но и наши дни, дни упрямых исканий, покажутся с некоторой исторической дистанции ничуть не менее завидными. Оттуда — из недалекого будущего — отлично будет видно, сколько ума и таланта вкладывали художники наших дней в свои настойчивые поиски, как снова и снова начинали они трудный путь к вершинам и как в конце концов достигли их.

Попытаемся оттуда — из недалекого будущего — посмотреть на упрямый труд авторов нового большого советского фильма «Коммунист».

Каждому из нас дано право размышлять и догадываться о том, как возник замысел художника,— а потребность в этом возникает всегда, когда видишь талантливое произведение искусства. Воспользуемся же этим правом.

...Замысел фильма «Коммунист» возник у драматурга Евгения Габриловича и режиссера Юлия Райзмана одновременно, — мы уверены, что это было именно так. Они уже не раз встречались в искусстве, научились хорошо понимать друг друга и верили в избранные ими художественные средства.

И вот однажды они решили, что надо поставить фильм о коммунисте. О рядовом члене партии — о рядовом советском рабочем, ставшем под ленинское знамя. Пусть фильм носит гордое и необычайно обязывающее название — «Коммунист». И пусть нас упрекают потом, что мы не смогли сказать все о коммунисте, — мы все же скажем о нем немало. Нелегко будет браться за эту тему после того, как Шолохов написал Давыдова, Островский — Павла Корчагина, после того, как Козинцев и Трауберг поставили три фильма о Максиме, а Эрмлер — «Великого гражданина», но надо дерзнуть. Мы, может быть, никогда не брались за задачу такой сложности, — но теперь это необходимо сделать.

Почему именно «теперь»?

Очевидно, предполагаемый разговор происходил в то время, когда буржуазная пресса всех оттенков вопила о «кризисе коммунизма», реакционные писатели, философы, фельетонисты, политики капиталистических государств пытались использовать нашу критику культа личности для клеветнических нападок на коммунистов. В Америке, во Франции и в других странах прозвучали исповеди ренегатов, отрекшихся от коммунизма.

В то же самое время в сознании некоторых советских литераторов «распалась связь времен», связь причин и следствий, — и появились рассказы, стихи, повести, сценарии, в которых уродливые карлики выглядели гигантами, а гиганты — бессильными.

Примерно тогда же в некоторых социалистических странах стали раздаваться голоса теоретиков искусства о том, что герой в прямом смысле слова художнику якобы только мешает, как нежизненная и деспотическая

абстракция. Так, например, в югославском журнале «Книжевность» был высказан упрек советскому искусству в том, что оно якобы «пытается всадить в голову обычного среднего человека антигуманистический миф и комплекс героя, героизма, передовой положительной личности, являющейся, по сути дела, послушным автоматизированным существом...».

В Польше был поставлен фильм «Эроика», имевший целью показать, что героизм — это выдумка, фикция, легенда, обременительная для совести обыкновенного человека. Художники многих стран утверждали, что никаких героев нет и не бывает, и преподносили «безгеройные» пьесы, фильмы, романы, угрюмо доказывавшие, что самое естественное состояние человека — безразличие ко всему на свете, кроме своего одиночества, тоски и элементарных физиологических ощущений.

Но ни на один день не умолкали голоса художников мужественных и дальновидных, зовущих изменить жизнь на земле, верить в то, что герои — рядом с нами, и они тем сильнее, чем крепче связаны с коммунизмом. Шла борьба не за отвлеченные эстетические платформы, а за счастье на земле, за завтрашний день человека.

Надо было принять участие в этой борьбе. Надо было снова сказать о том, что такое коммунист, о его силе, славе и бессмертии.

В те дни советская кинематография испытывала немалые трудности. Время от времени появлялись на экранах фильмы откровенно мещанские. Их авторы объявляли, что они желают рассказать простым людям о простых человеческих чувствах — о радости и горе, о любви и ревности, о мечтах и разочарованиях. Но именно эти-то фильмы оказывались лишенными естественных человеческих чувств, они производили впечатление дурной выдумки, унылого сочинительства. Один такой фильм — «Неповторимая весна» — запомнился особенно, как олицетворение серии таких же навязчивых, сентиментальных и совершенно никчемных фильмов, пытающихся влезть вам в душу, подобно старомодному жестокому романсу.

Появлялись и фильмы совсем другого рода— скажем, о героях революционных событий, антифашистской борьбы. Герои этих фильмов назывались коммунистами и несли на себе немало внешних признаков партийности, но сами-то фильмы часто были холодны, дидактичны и прошли по экранам бесследно. Надо было доказать, что фильм революционный, партийный, человечный — это одно и то же. С этим единодушно согласились лучшие мастера советского кино.

Где же найти героя такого фильма? Да где угодно, если речь идет о советском человеке,— так решили Е. Габрилович и Ю. Райзман. Хоть на складе, где отпускают гвозди и олифу. И пусть на экране будет самое начало нашей истории — 1918 год. Полезно вернуться иногда к истокам нашей истории, к тем дням, когда все начиналось... И пусть герой действует на самом первом, маленьком строительстве — уже там завязывались узлы всех наших драматических конфликтов. Пусть он противостоит любым шкурникам, себялюбцам, дармоедам, мещанам. Надо заставить сиять заново такое привычное слово — коммунист...

Фильм должен выступить против слащавости в искусстве. Пусть обнажится в нем правда нашей жизни, с ее лишениями, болью, гибелью любимых, страшными знаками прошлого. В нем не обойтись без слез, страданий, жестокости, его герои пройдут сквозь немыслимые испытания, и тем больше славы им,— так, конечно, размышляли авторы будущего фильма. Но для этого надо показать первых людей советского общества подробно, чтобы не было в фильме ни выспренности, ни общих мест. Герой должен стать в нашем фильме абсолютно реальным человеком — только тогда он сможет противостоять и клеветникам, и равнодушным, и аллилуйщикам. Только тогда его будут любить. Нельзя же влюбляться в абстракцию!

...Очевидно, именно так складывался замысел фильма «Коммунист». Об этом говорят все предшествующие работы драматурга и режиссера, в том числе и те, где видны были только намерения, но не их воплощение.

Оценивая по справедливости эту работу талантливых художников, то, что удалось и не удалось им сделать, надо иметь в виду, ради чего она была задумана и с чем она соседствует в искусстве.

I ●

Классический «треугольник» составляет сюжетную композицию фильма — Губанов, Анюта, Федор. Но мы не ошибемся, если скажем, что две другие стороны треугольника взяты драматургом для того, чтобы как можно более полно обрисовать главного героя. Да, именно главного героя — для авторов фильма такой термин существует. В этом отношении

и Е. Габрилович и Ю. Райзман традиционалисты: всесторонне, крупно показанного героя они предпочитают массе, камерное решение — масштабно-монументальному. При этом они стремятся выразить в судьбе и сущности одного человека эпическое, массовое, народное. Для этого драматург берет не какие-либо исключительные, а самые простые жизненные ситуации, в которые можно «подставить» множество людей, творцов революции и социализма.

Существуют в литературе, в драматургии, в том числе и в кинодраматургии, две принципиально различные установки: придумать сюжет, угадать сюжет. Очаровательными выдумками блистает, например, французская кинодраматургия. Даже материал будничный, бытовой часто предстает в талантливом французском фильме как бы придуманным или преображенным выдумкой.

Благородство русской драматургической традиции — в том, что она не придумывает, а угадывает, что произошло на самом деле в жизни с героем. Наши классики избегали чрезвычайных обстоятельств, редкостных перипетий; угаданные ими сюжеты драматичны, но бесхитростны, в них нет ничего утонченно-необыкновенного, и, может быть, поэтому они бессмертны.

Этому «искусству угадывать» упорно учится Е. Габрилович. И вот перед нами история о том, как боец пришел с фронта, стал кладовщиком, работал честно и самоотверженно, полюбил чужую жену, узнал недолгое счастье и погиб от руки бандита, защищая народное добро. Можно поручиться, что если бы понадобилось подобрать реальную биографию к этой сюжетной схеме, их нашлось бы неисчислимое множество.

Цель писателя очевидна — он хочет вдохновить вас историей рядового человека, в которой так много прекрасного. Он открывает источник сказочной энергии в самой элементарной клетке нашего общества, а для этого заставляет вас очень внимательно присмотреться к Василию Губанову: как он встретился с незнакомыми людьми, остановился у них на ночлег, как распознал в одном — близкое себе, в другом — враждебное, как стал на свой трудовой пост и до последнего дыхания хранил верность партии и революции.

Мы начинаем верить в реальное существование Василия Губанова уже тогда, когда смотрим в его глубокие и широко открытые глаза, в которых отражаются все человеческие чувства, от самых спокойных до самых яростных. Все, что принес на экран актер Евгений Урбанский,— ощущение духовной и физической мощи, мгновенная реакция на внутреннее самочувствие партнера, особенная чуткость ко всем обстоятельствам действия,— все это становится свойствами его героя — Василия Губанова. Не потому, что мы видим актера впервые и не можем еще отделить его данные от свойств роли. Нет, ощущение слитности актера и роли происходит от того, что драматург и режиссер не торопили актера, дали ему возможность «прожить» каждую ситуацию, будь то первая ночевка у Федора или первая стычка с рабочим, пришедшим на склад за гвоздями. Драматург и режиссер позаботились о том, чтобы каждый его поступок был мотивирован не только логически, но и эмоционально. И постепенно перед нами вырастает действительно живой человек — любящий, ненавидящий, а главное — борющийся.

Василий Губанов действует в 1918—1919 годах. Но по кинорепертуару он оказался сверстником героев фильмов, поставленных почти одновременно с «Коммунистом»: «Случай на шахте восемь», «Цель его жизни». Подобно Губанову, главные герои этих фильмов всем сердцем преданы делу народа. Подобно Е. Габриловичу, авторы сценариев этих фильмов стремятся показать натуры действенные, целеустремленные. Это — молодой геолог Батанин («Случай на шахте восемь»), летчик-испытатель Костров («Цель его жизни»). Знакомясь с этими людьми, мы думаем: да ведь это и есть искомые герои нашего киноискусства! Они действуют в современности, и притом на главном направлении — борются за дело народа. Конечно, А. Кузнецов располагает вас к себе с первых же минут пытливостью, честностью, прямотой. Вам нравится его Батанин, со свежей непосредственностью приглядывающийся к людям, чтобы понять, что в них настоящее, что — фальшь. Вы верите, что Костров, влюбленный в свою героическую профессию, действительно сделает что-нибудь очень важное для людей. Да, каждый из этих персонажей годится в герои современного фильма.

Но как странно обошлись с ними авторы! То один, то другой совершают какие-то неприятные ошибки, и вот уже один в чем-то раскаивается, другой просит прощения, третий заверяет, что ничего подобного он себе в дальнейшем не позволит. Авторы фильмов

торопятся внести в портреты персонажей контрастные краски. Для чего это? Ради «шекспиризации»? Ради того, чтобы показать противоречия в сложной человеческой натуре? Нет, скорее — ради «самостраховки», чтобы их не упрекнули в приглаживании действительности. Летчика Кострова заставляют поступить бессердечно с женой, а Батанина — потерять связь с рабочим коллективом только для того, чтобы показать в герое и «то» и «это», плюс и минус. Но противоречия человеческой натуры интересны в искусстве лишь тогда, когда они неразрывно, глубоко связаны между собой,— только в этом случае возникает живой, сложный образ. Иначе слагаемое рассыпается на составные части, и нос одного персонажа можно приклеить к лицу другого.

Эти фильмы сделаны талантливыми людьми, не сумевшими, однако, построить художественное произведение как единое целое. А рядом — фильмы вовсе плохие, в которых драгоценная руда, добытая в самой жизни, осталась в первоначальном виде.

Может быть, кто-нибудь возьмет на себя неблагодарную, но очень важную миссию— написать историю плохих сценариев и фильмов. Тогда, отбросив халтуру и наглое ремесленничество, мы увидим, что очень многие сценаристы и режиссеры, желавшие создать образы современников, были близки к цели, писали и ставили фильмы о том, что действительно существует в жизни, но забывали объяснить мотивы поступков героя, то есть отказывались от того, что как раз и дает жизнь драме. Какая-нибудь вполне жизненная, достоверная ситуация — например, конфликт героев из-за различного отношения к труду — становилась на экране, или на сцене, или в книге надуманной только потому, что автор забывал об идейных, психологических, эмоциональных побуждениях, о том бесконечном множестве мотивов, которые руководят человеком.

В Василии Губанове эти побуждения слиты в одно могучее целое, в страстный волевой порыв, ведущий его прямо, только прямо, наперекор всему,— к цели, которую он сознает разумом и чувствует сердцем,— построить социализм.

С кем же борется Василий Губанов? Что за конфликт раскрывается перед нами?

В фильме «Коммунист» Губанов воюет и против контрреволюции, и против интервентов, и против Расстриги с его шайкой, но, пожалуй, главный антагонист его — Федор. Да, этот по характеру своему незлобивый человек, который в общем-то за советскую власть, так как при царской ему жилось хуже,— он и является олицетворением противостоящих Губанову сил. Неужели так? Неужели Федор, чья хата с краю, который никогда не поднимет оружия против советской власти,— враг Губанову? Конечно, это именно так. Он ненавистен Губанову уже тем, что безразличен к судьбам страны.

Когда белые армии рвутся к Москве, Федор с самозабвенным азартом меняет свою сарпинку на сало. Даже артиллерийский обстрел его не пугает. Он свято верит в свою маленькую правду на земле, в то, что приобретать — его священное право. С какой поразительной убежденностью играет молодой прекрасный актер Е. Шутов ту сцену, где его Федор снимает ботинки с Дениса в обмен на кусок сала: «Милай, это все денежки стоит. Войди в мое положение!» Федор свято верует в свое право собственника—пустить кого угодно босым по свету без малейших угрызений совести. Таким создал его старый мир.

Тончайшими средствами передает Е. Шутов мысли Федора в той сцене, где по просьбе Дениса он должен узнать — жив ли Ленин после эсеровского покушения. Ленин жив — и на глазах Дениса выступают слезы огромного волнения и счастья. Федор — Шутов полагает, что и ему не мешало бы прослезиться по такому случаю, он даже проводит пальцем под глазом, — но слез нет. Зато потом, когда он увидит свою избенку обезлюдевшей, семейную жизнь — поруганной, слезы польются у него непроизвольно.

Шутов мастерски строит образ в духе лучших принципов нашего большого реалистического искусства. Он не торопится клеймить позором Федора, он ищет субъективную правду образа, как этому учили большие наши мастера. Хмелев, играя Каренина, рыдал от горя и любви к Анне у ее постели, когда ей грозила смерть; великий актер не боялся, что его слезы, искреннейшие страдания разжалобят зрителей и они простят Каренина. Зритель в этой сцене убеждался, что Каренин не просто «злая машина», а живой человек. А после сцены рыданий Каренин — Хмелев ожесточался и становился настоящей «злой машиной».

Этот принцип блестяще воплощен в игре Е. Шутова. Вы верите каждому душевному движению Федора—Шутова, вы понимаете, как тяжко ему, когда Анюта уходит от него: ведь

он действительно любит ее всем сердцем. «За что же это? А, Степа? Ведь так любил ее, так любил!» — говорит Федор, и голос его замирает от горького изумления. Федор переживает ничуть не меньшую трагедию, чем Отелло: «Всё прахом, вся жизнь!» Да, жизнь разбита вдребезги, незачем жить теперь Федору — он в хаосе, как герой Шекспира. Он тем более потрясен, что приготовил Анюте пшено на всю зиму,— и все-таки она ушла.

Мир сильных и все-таки ничтожных страстей воплотили Е. Габрилович, Ю. Райзман и Е. Шутов в образе Федора. Это не какой-нибудь отщепенец, вроде Расстриги, который завтра же будет расстрелян ревтрибуналом. Федор будет жить, то сопротивляясь, то приспосабливаясь к новым условиям, он, может быть, научится преуспевать в этих новых условиях изменившейся действительности, и все-таки останется чужим. Это не заговорщик, которого раздавит чека, не белогвардеец, которого страна вышвырнет за рубежи. Это живучая сила старого мира, с которой предстоит многообразная борьба на внутренних фронтах. Это — характер, мировоззрение, воевать с которым дольше, чем с белогвардейщиной и интервентами. Конечно, он расцветет в годы нэпа и не сложит оружия, когда нэп уйдет в прошлое. «Сухаревка» закрыта, — говорил В. И. Ленин на VIII Всероссийском съезде Советов,— но страшна не та «сухаревка», которая закрыта. Закрыта бывшая «сухаревка» на Сухаревской площади, ее закрыть нетрудно. Страшна «сухаревка», которая живет в душе и действиях каждого мелкого хозяина. Эту «сухаревку» надо закрыть». Федор — сильный и многолетний противник, воплощение «душевной сухаревки», против которой партия будет воевать долгие годы.

А внешне — это тоже «человек из народа», мужичок, каких много, в такой неприметной стеганке, в расхлястанной ушанке, обросший жидкой рыжеватой бороденкой, человек хозяйственный, рассудительный. У него есть свой размах, своя удаль — пусть гости жрут сало, кто сколько хочет, когда жизнь рассыпалась прахом. Иногда он даже великодушен — приносит краюху хлеба изменнице-жене в голодные дни. Он готов простить ей измену, лишь бы вернулась в дом, которому отданы все силы его души. И никак ему не понять, почему убитая горем Анюта, оставшись одна с ребенком на руках после смерти Василия Губанова, идет все-таки не направо, по узкой тропинке в деревню, где стоит покинутый ею дом, а налево — по широкой дороге, в землянки, к людям, начавшим строить социализм.

Федор — «трудный» противник. Черты его психологии — отстоявшейся, крепкой, вековой — проявляются вдруг то в одном, то в другом человеке. Губанов узнает эту ненавистную ему психологию в железнодорожниках, улегшихся спать в станционном домишке, когда строители Загоры ждут хлеба. Другой человек, может быть, толково объяснил бы им положение, сагитировал бы их и повел на рубку леса, а Губанов на речи не силен, да и гнев не дает ему говорить, он сам хватает топор и рубит, рубит сосны, валит их на землю, пока не покинули его силы. Но то, что в Федоре сидит глубоко, прочно,— для многих других только наносный слой. И кондукторы не могут долго слышать одинокий стук губановского топора. Первым вскакивает с своего неудобного ложа молоденький парнишка: «А где, в самом деле, топоры-то достать? А?» Пойдут люди за Губановым — надо только начать, не пожалеть себя, верить в то, что прочитано при свете коптилки в «Коммунистическом манифесте»...

Как представляют себе авторы фильма масштаб косной силы, против которой воюет их герой? Может быть, хозяйственный мужичок Федор, человек твердых убеждений и нерушимых правил, желающий конца царизму, но не намеренный строить коммунизм,—это и есть для них олицетворение крестьянской массы? Нет. Понимая, что Федор — сила не шуточная, крупная, они все же ставят рядом образ Дениса — образ высокой духовной красоты. И здесь мы видим еще одно превосходнейшее артистическое достижение. Актер С. Яковлев с успехом соперничает с Е. Шутовым и в органической правде образа, и в его масштабности. Надо отметить, что Федор — образ в русской литературе традиционный, его черты накапливались десятилетиями, их пытливо исследовали и Глеб Успенский и десятки других писателей, всем сердцем любивших крестьянство и ненавидевших собственническую ограниченность. Образ Дениса имеет менее разработанную предысторию, и все же он воплощен в фильме с исчерпывающей убедительностью.

Драматург избрал для этой роли ситуацию почти анекдотическую, она похожа на вставную новеллу — человек везет два вагона продуктов, а сам голодает и продает с себя последнее. С. Яковлев целиком и полностью

убеждает нас в том, что иначе его Денис поступить не мог. Здесь снова мы видим то внимание драматурга, режиссера и актера к мельчайшим звеньям роли, к бесчисленным, не поддающимся точному перечислению мотивировкам, которые и приводят к неоспоримой художественной правде. И «доэкранная» биография этого человека, исстрадавшегося на войне и понявшего, что только народ, объединив свои силы, может навести порядок на земле, и его чистая, полная веры в людей душа, и радость от того, что социализм — уже не мечта, а дело рук человеческих, — все это составляет внутреннюю сущность образа, проявляющуюся в истории с неприкосновенным грузом. Губанову — Урбанскому необходим был такой партнер, как Денис — Яковлев, чтобы утвердить в фильме идею о социализме, как о деле народном, выражающем самую суть интересов рабочего класса и крестьянства. С. Яковлев создает образ не меньшей достоверности, чем образ Губанова.

Богато талантами молодое поколение советской артистической школы!

Крупный успех сразу нескольких актеров в «Коммунисте» (здесь еще ничего не сказано о Софье Павловой) мы сочли бы результатом счастливого стечения обстоятельств, если бы нельзя было найти более точных объяснений этому радостному событию.

●

Современное искусство — это не только современное содержание, но и современная, то есть самая совершенная в наши дни художественная форма. Новизна ей так же необходима, как и содержанию, иначе она становится неживой, косной. Совершенно правильно применили Ю. Лукин и М. Кузнецов в одной из статей в журнале «Коммунист» выражение: «современный реализм». Действительно, реализм не стоит на месте.

В студенческой аудитории шел спор о стилях, о жанрах, о том, как их понимать,— такие споры возникают часто. «Жанр — это время!» — неожиданно сформулировал один студент. Он был в общем прав. История жанров — это история успехов то одной, то другой художественной формы. Они появляются не одновременно — время создает свой любимый жанр, а потом они соперничают, расцветают, умирают.

Может быть, соблазнительность итальянских фильмов для некоторых молодых режиссеров в том, что они очень современны по своей художественной форме: в них нет режиссерских украшений, назойливо заявляющих о себе приемов — в мизансцене, в монтаже, в ракурсе. Художественная форма хорошего неореалистического фильма как бы неощутима, незаметна, прозрачна, но она продумана до мельчайших нюансов и действительно помогает очень полно выразить человеческие чувства. Этому помогает и точно найденная мизансцена, и умное монтажное сопоставление, и зоркий ракурс, но суть в том, что они не обращают на себя особого внимания зрителя, их надо отыскивать в фильме,— актер виден в них больше, чем режиссер. Это потому, что режиссер очень верит в актера.

Художественная форма в советской кинематографии складывалась и продолжает складываться в сложной борьбе противоречивых принципов. На нее влияли и строгие вкусы академического искусства и неожиданные открытия молодых мастеров. В кинематографии долгие годы шло соперничество между «режиссерским» и «актерским» фильмом. Режиссер нередко «играл мизансценой», вместо того чтобы дать играть актеру в мизансцене. Чисто монтажный кинематограф, несомненно, враждовал с актерским искусством. «Сделанность», искусственность формы часто лишала фильм трепетной жизненности.

Когда мы смотрели очень талантливый фильм А. Алова и В. Наумова «Павел Корчагин», мы восхищались режиссерскими приемами и остались равнодушными к актерским работам. Фильм получился блестящий — и холодноватый, не согретый актерским сердцем, — это, может быть, самый большой его недостаток. Действие развивалось необычайно стремительно, как обычно это и бывало в «режиссерских» фильмах, но актер «не успевал» сыграть эпизод, и зритель не успевал вжиться в него, сопереживать. Недоставало минут сердечной близости с актером. Снова — не игра в мизансцене, а «игра мизансценой». Она демонстрировала изобретательность режиссера, но, очевидно, не помогала актеру. И, признаемся, было что-то чуть-чуть старомодное в этих сильных эффектах. «Что же,— думали мы, — неужели молодые режиссеры должны делать выбор между эффектностью формы и сердечным актерским искусством? Неужели снова, как на заре нашей кинематографии, возникнет некий антагонизм между режиссером и актером?»

Но вот в фильме «Летят журавли» изобретательная, блестящая режиссура, не отказавшись от всего, чем богато постановочное искусство, высоко подняла и искусство актера. Это было тем более интересно и поучительно, что в фильме дебютировала совсем неопытная актриса. В кинановелле «Последняя осень» Сергей Юткевич так тонко сочетает живопись кадра, образность классической архитектуры, музыку Танеева и Рахманинова с игрой М. Штрауха, полной лирической патетики, что получается действительно неразрывное целое. Вот путь развития режиссерского искусства!

Ю. Райзман всегда шел своей особой дорогой в кинематографии: он издавна верит в актера. Недаром за ним утвердилась репутация «актерского режиссера». Его, пожалуй, никогда не прельщали чисто режиссерские эффекты, и в каждом его новом фильме кто-нибудь из актеров праздновал победу. Ю. Райзман предпочитал «незаметную», прозрачную художественную форму, и подробно показанный человек всегда стоит в центре его фильма.

Есть в художественной форме фильма элемент, который можно назвать так: ритм повествования. Мы говорим не о ритме внутри кадра, не о ритмичной смене монтажных кусков, а о том, как складывается повествование в целом. Есть режиссеры необычайно торопливые, полагающие, что специфика кинематографа — это какая-то зрелищная скороговорка. Райзман не торопится. Знакомя вас с Василием Губановым, он показывает вам его стоптанные башмаки, глаза, воспаленные от усталости, небогатые пожитки; в первых диалогах Губанова и Анюты вы непременно заметите, как встретились их взгляды, как появилось в первый раз небезразличие в глазах Анюты, как постаралась она погасить его. Вот этот ритм повествования, родственный добротной прозе традиционного романа, и втягивает зрителя в действие, превращает его из наблюдателя в соучастника драмы не меньше, чем «эффект присутствия» в панорамном кино. И делает это более надежно. В поле зрения режиссера — человек со всем, что ему свойственно. И если судьба человека значительна, тогда камерное по форме повествование — будь то «Урок жизни» или «Коммунист» — становится широкомасштабным. Все дело в том, какого рода человек попал в поле зрения художника.

Ритм повествования, избранный Райзманом, позволил Е. Урбанскому, Е. Шутову, С. Яковлеву так детально и рельефно прорисовать три человеческих образа. Но, может быть, наиболее полного результата достиг режиссер в работе с Софьей Павловой — опять-таки дебютанткой в кино.

Мастерство режиссера сказалось прежде всего в выборе актрисы на роль Анюты. Как часто режиссеры выбирают актеров «впрямую», «лобово», по принципу кратчайшего расстояния между актером и ролью. Конечно, едва взглянув на В. Ланового, можно тотчас сказать: да, в нем есть что-то мужественное, взгляд у него открытый и в то же время немного печальный. Гордая осанка, обаяние... Может играть Павла Корчагина! Но надо еще помнить, что Николай Островский был очень веселым человеком и мечтой его было написать книгу юмористических рассказов. Если бы В. Лановой мог выразить вот эти стороны жизнерадостной натуры Корчагина-Островского, как интересно прозвучала бы трагедийная тема фильма!

Актер иногда должен быть очень «не похож» на привычное представление о герое. Соединить индивидуальность актера с индивидуальностью героя так, чтобы произошло взаимное обогащение, чтобы открылись все грани образа,— вот в чем искусство выбрать актера! Часто при этом надо идти как бы «от противного». Молодому эксцентрическому актеру Николаю Черкасову была поручена роль старого ученого Полежаева, переживающего глубокую драму. Актрисе Вере Марецкой, ставшей знаменитой благодаря изящной игре в легких комедиях, поручили роль Сани Соколовой. Актера тонкого лирического обаяния Льва Свердлина пригласили сыграть роль циничного негодяя Усижима. Вот это — настоящий выбор актера, в котором режиссер распознал неведомые еще возможности.

В роли Анюты есть все горести, разочарования, надрывы, какие только встречаются в женской судьбе. Но режиссер поручил ее актрисе, которой, казалось бы, надо играть незамутненную никакими драмами юность, утро жизни, безоблачное счастье. Это теперь нам кажется, что другая исполнительница роли Анюты просто немыслима, потому что рискованный опыт блестяще удался.

«Не играйте результат, покажите процесс развития характера!» Очень часто режиссер обращается с этим требованием к актеру, критик — к ним обоим. И как редко удается сыграть «процесс»! Но вот в роли Анюты Павлова нашла все ступени и маленькие ступень-

ки для того, чтобы ее героиня, поначалу радующаяся куску сахара, полученному от постояльца, и бдительно стерегущая сарпинку,— по всем статьям подруга Федору! — поднялась потом к женскому, человеческому, гражданскому подвигу. Вы ни секунды не сомневаетесь в том, что такая Анюта, какой сыграла ее Павлова, оставшись на свете одна, с ребенком на руках, ни за какие блага не покинет свою стройку. Вы верите правдивости развязки фильма, потому что видели, как росла в Анюте любовь к Василию, к его делу, как подивилась она никчемности, бедности прежнего своего существования, как раскрылся перед ней прежде совершенно непонятный, а теперь единственно возможный жизненный путь.

В глазах Анюты — Павловой детская чистота и непонимание, когда она видит драку Губанова со Степаном. Она словно не замечает ничего дрянного на свете, и дрянь не пристает к ней. Девушка строгой крестьянской морали вышла замуж за рассудительного человека и считала бы себя счастливой, если бы беспокойное время не всколыхнуло ее жизнь, если бы не двинулась на глухую деревеньку армия строителей и жизнь не озадачила Анюту непредвиденными загадками. Актриса ни секунды не играет «кокетства». В глазах ее Анюты огромный интерес к человеку, назвавшемуся коммунистом,— она впервые услышала это слово и впервые увидела людей, верящих в другое счастье. И невыразимо жалким и ничтожным показался Анюте ее верный, заботливый, крепко любящий муж. Вот он, процесс рождения мысли и характера, то самое, что всего дороже в реалистическом искусстве и что доступно актеру, если режиссер понимает его возможности.

Смятение чувств — бешеное сопротивление новой, или первой, любви и самозабвенный разрыв с привычной жизнью — все это сыграно актрисой тем более естественно, «без сучка и задоринки», что она воплощает образ женщины совершенно «домашней», спокойной, уравновешенной, вовсе не созданной для любовных драм и мучений, для бурных перипетий. Душевная чистота Анюты объясняет все в ее судьбе. Она кажется вам поначалу просто привлекательной, милой женщиной, а потом, когда вы видите ее в сцене ночной встречи с Василием, в сцене избиения, в больнице с ребенком на руках, на похоронах Василия и, наконец, в последнем диалоге с Федором, в облике ее все больше проступают черты благородной женственности, и она становится воплощением большой поэтической мысли.

Фильм начинается историей Василия Губанова, кончается историей Анюты. И это закономерно, потому что тихая Анюта — под стать неистовому Губанову. Это уже не только характер, очерченный подробно, детально, но и нечто большее — художественный тип. Народный тип.

●

Говорят, что недостатки художника — это продолжение его достоинств. В фильме «Коммунист» немало тому подтверждений.

Ю. Райзман декларировал в заметке о начале съемок «Коммуниста»: «Как и все фильмы (даже историко-революционного жанра), над которыми мы работали вместе с Е. Габриловичем, картина строится на личных судьбах людей. Именно они должны выразить и характер эпохи и основные движущие силы того времени». Кредо художников выражено в этих строках очень ясно. Не менее ясно выражено оно и в самом фильме.

В свое время в драматургии развернулась бурная дискуссия между А. Афиногеновым и В. Киршоном, с одной стороны, и Вс. Вишневским и Н. Погодиным — с другой. Афиногенов высказывался за пьесы «с потолком», то есть такие пьесы, где мир героя очерчен в очень ясных границах. Вишневский выносил действие на просторы страны, на дороги истории; он искал эпического размаха, достойного современности.

В этой дискуссии Ю. Райзман и Е. Габрилович, очевидно, должны были стать на позиции Афиногенова. Во всяком случае, они доказывали, и не раз доказали, что личные судьбы людей могут быть очень емкими, если героями драмы являются люди, в которых олицетворены «движущие силы времени». И все же...

Фильм назван «Коммунист». Его нельзя было бы назвать «Коммунисты» или «Партия». Такое название показалось бы уже неоправданным, «с запросом».

В рецензиях были высказаны упреки авторам фильма в том, что сцены, где действуют коммунисты строительства, те полтора десятка людей, которые составляли партийное ядро армии строителей,— не удались. Эти упреки справедливы, хоть и не очень точно мотивированы. Можно сказать, что такие сцены (как и некоторые аналогичные в «Уроке жизни»)

не удались авторам не случайно. Авторы могли бы ответить, что трудно показать эпизодических персонажей так же отчетливо и впечатляюще, как главных героев. Это был бы ответ неверный. Во-первых, советская кинематография знает множество примеров необычайно яркой, одухотворенной характеристики не только эпизодических лиц, но и безымянной массы. Опыт С. Эйзенштейна, М. Ромма, бр. Васильевых, М. Калатозова всем известен. Во-вторых, есть темы, которые самой сущностью своей не допускают деления действующих лиц на главных и эпизодических. Такова тема фильма «Коммунист». Здесь герой непременно должен быть соединен с лицами второго и третьего планов, потому что он не может без них жить, бороться, действовать.

Конечно, он иногда выступает как «одиночка» — кто-то один должен начать, чтобы за ним пошли другие. Правдив эпизод, где Губанов идет один рубить дрова: агитировать можно не только словами. Его безмолвная агитация удалась блестяще. Очень помогает характеристике Анюты эпизод, в котором она одна — опять-таки одиночка — является ночью в женский барак и смущенно, неловко, но все-таки настойчиво будит работниц, чтобы вести их на субботник. Нелепо требовать от драматурга, чтобы он всегда показывал героя наших дней с массой и в массе — такие требования нередко зачеркивают драматургию,— но величайшая особенность всей советской литературы, в том числе и драматургии, в том, что она нашла новые, прочные связи между человеком и обществом, избавила героя от векового одиночества. Эта особенность советского искусства рождена самой действительностью, природой советских людей. И здесь — одна из самых значительных новаторских особенностей нашей кинематографии, которая привлекла к ней любовь всех прогрессивных художников мира, в том числе и итальянских неореалистов.

Один из интереснейших законов искусства заключается в том, что самые сложные явления жизни тяготеют к образу-обобщению, персонифицируются в одном лице. Комсомол революционных лет нашел свое воплощение в Павке Корчагине, героика гражданской войны — в Чапаеве. Но образы эти даны в живой среде,— и только советские художники, художники-новаторы, могли так решить задачу.

Василию Губанову не хватает в фильме друзей, товарищей, единомышленников. Кинокамера, которой распоряжается Райзман, устремлена то к одному, то к другому человеку, она всматривается в человека очень зорко — в этом ее сила. Но иногда ее поле зрения как бы сужается — в него не попадает то, что рядом с героем. Конечно, рядом с Губановым были его друзья. Но в фильме Губанов один приходит на стройку, один отвечает перед толпой, требующей гвоздей, один сидит ночью над книгой, один шагает по шпалам, один дерется с бандитами. И могила его с красной звездой — одинока. Все это — лишь штрихи, но они создают определенное настроение.

Мы часто говорим о «приметах времени». В чем они здесь — в «буржуйках», в толпах на вокзалах, в форменной инженерской фуражке начальника строительства? Да, такие детали документальны. Но гораздо важнее другая примета времени, в фильм не попавшая,— особенная радость товарищества, чувство братства, соединявшее людей, пошедших в ленинскую партию. Вот что создавало атмосферу немноголюдной партячейки, ночного субботника, первых строек, неудобных рабочих, студенческих, комсомольских общежитий. Границы человеческого существования широко раздвинулись — человек перестал чувствовать себя одиноким. Он даже забегал вперед, немного идеализировал себя и других, полагал, что всему старому не сегодня-завтра конец, — в этом была неповторимая прелесть времени. Оно было необычайно трудным и необычайно радостным.

Но авторы фильма с самого начала решили быть суровыми. При этом они иногда добиваются художественной правды, иногда грешат против нее. Они хотят зачеркнуть «аллилуйство»,— но при этом скупятся на живые, радостные краски.

«Запев» фильма—появление Губанова на стройке, ночевка на холодном полу, незажившая рана, омерзительная рожа Расстриги и наглая физиономия Степана — все это настраивает вас на определенный лад.

На стройку идут рабочие по широкой дороге. Кто же это: просто сезонники или строители в поэтическом значении этого слова? Они сняты как «просто сезонники».

Сцены, в которых Губанов встречается со своими соратниками и единомышленниками, сняты как «просто собрание». Режиссер словно не задумался о том, как бы найти здесь особенную атмосферу, выразить ее в интересной мизансцене, в том, что называется

«второй план». Эти сцены поставлены не просто слабо, как «проходные», — они поставлены и сняты неверно. Самый ритм их — сухой, как ритм служебного рапорта.

У драматурга и режиссера не хватило любовного внимания к таким персонажам, как секретарь партячейки Хромченко и начальник строительства Зимний. «Марксист» Хромченко и выглядит и рассуждает как человек необыкновенно скучный. Как грустно, что именно перед ним Губанов изливает душу! А ведь Хромченко — это, по смыслу действия, не просто исполнительный деятель партии, а человек «первого эшелона», ему выпало счастье начинать стройку в разоренной, голодной стране. Таков и Зимний. Мы не относим эти неуспехи за счет актеров — все дело в том, что Зимний и Хромченко оказались, в сущности, вне поля зрения авторов фильма.

Сознавая, однако, что «фон» необходим Губанову, они заставляют камеру панорамировать, и на экран попадают типажные персонажи. Дикторский текст дает соответствующие комментарии.

Едва ли такие средства расширения масштаба действия удовлетворяют самих авторов фильма. Здесь превосходный авторский принцип обостренного внимания к отдельному человеку обнаруживает свою оборотную сторону — невнимание к среде, расплывчатый показ массы. Не только в Губанове, не только в Денисе и Анюте, но и в людях «фона» надо было найти губановское. Иначе в одном случае мы видим людей, в другом — «человеков».

Как ни странно, в этом фильме не показано широко, впечатляюще, поэтично то самое, чему отданы все помыслы главных героев,— стройка первой электростанции на советской земле. Случайно ли это? Конечно, нет. Конечно, в этом сказалась программа авторов фильма. Они словно полемизируют с теми фильмами, где были показаны стропила, бетон, тачки, но оставались нераскрытыми людские сердца. Однако в «Коммунисте» поэтический образ стройки, творения рук человеческих, просто необходим, потому что для Губанова, для Анюты, для Дениса электростанция, создаваемая в таких немыслимых трудностях,— это торжество жизни, победа разума, сердца, воли.

Не только в звуках «яблочка» и веселом деревенском переплясе надо было искать радостные краски, но и в труде, в лирическом подъеме чувств героев, начавших строить новый мир. Какой это был бы великолепный, подлинно художественный контраст — злобная рожа Расстриги, тупая наглость Степана, все беды и горести, выпавшие на долю героев,— и торжествующая радость жизни! Радость, рождаемая общностью дела, силой коллектива, счастьем товарищества.

...Фильм создавался в то время, когда многие художники были озабочены поисками верного тона в рассказе о современниках. Е. Габрилович и Ю. Райзман предложили свой вариант, во многом очень убедительный, а кое в чем вызывающий возражения.

●

В режиссерской и актерской разработке роли В. И. Ленина сказываются сильные и слабые стороны избранных авторами фильма принципов. Исполнитель роли Б. Смирнов в первом эпизоде ищет прежде всего психологическое состояние своего героя, как когда-то говорили — «настроение». Мы видим радостно возбужденного Ильича: благодаря появлению в его кабинете Василия Губанова он ощущает, что план электрификации страны становится реальностью. Стройка номер шестнадцать «уже живет, уже гвозди просит». Эпизод задуман так: Владимир Ильич как бы невольно включается в поиски гвоздей для одной небольшой стройки, отвлекаясь на минутку от перспективного плана, о котором докладывает автор проекта. Заботы Губанова и Владимира Ильича — одинаковы. Здесь — точка встречи двух жизней, направленных к одной цели. Но почему так безлики остальные участники этого эпизода — и докладчик, и заседающие за длинным столом? Их почти не видно. А ведь, наверно, Владимир Ильич, переключив на несколько минут внимание присутствующих с многолетнего плана строительства на поиски гвоздей, имел тайную цель увлечь, взволновать участников заседания реальностью замыслов — это уже не только замыслы, вот перед вами живой человек, занятый живым делом! Задача — достать гвозди, сверхзадача — убедить строителей, что замыслы становятся реальностью. Но участники сцены ведут себя как статисты — трудно запомнить хотя бы одного из них. В таком эпизоде пассивность «фона» особенно бросается в глаза.

Во втором эпизоде с участием Б. Смирнова — после ранения Ильича, поджога стройки, смерти Губанова — мы слышим декларативный текст, актер формально выполняет свою задачу, и эпизод расхолаживает зрителя.



«КОММУНИСТ»

Удивительно то, что большой мастер кинодраматургии Е. Габрилович не раз пользуется в этом фильме декларативными вставками, которые резко останавливают действие. Они появляются то в дикторском тексте, то в речи персонажей. Так, например, Хромченко произносит над могилой Губанова такие слова: «И столько было в нем жизни, столько силы, веры, столько упорства, что казалось, даже смерть не сломит его». Мы только что видели все это в фильме — и силу, и веру, и упорство Губанова, все это было превосходно сыграно Урбанским. Слова Хромченко звучат как отрывок из рецензии на фильм.

Декларативный текст и пассивность «фона» подпортили два очень важных для фильма эпизода.

Надо сказать еще и о том, что если лет двадцать назад введение эпизода с участием В. И. Ленина в тот или иной фильм радовало как смелый опыт, то теперь мы ждем большего от художника в разработке ленинского образа. Опыт накоплен, первые шаги сделаны — пора делать вторые и третьи шаги. Они сделаны уже Д. Зориным и Малым театром в спектакле «Вечный источник»: здесь образ Ленина

проходит сквозь все узловые моменты пьесы и раскрывается все более широко. Время «эскизов» миновало — кинематография может создать более многогранный образ Ленина.

●

Ю. Райзман чувствовал, конечно, что тема фильма требует «мажора», и он искал соответствующие краски в изобразительном решении. Хорошо помогли ему в этом операторы А. Шеленков, Чен Ю-лан и художники М. Богданов и Г. Мясников.

Уже в тех эскизах, которыми был иллюстрирован сценарий при первой публикации, улавливался замысел художников. Тонкие штрихи прозрачного, «воздушного» рисунка создавали образ утренней свежести. В характере рисунка, в его едва намеченных линиях передавалось ощущение начала дня, начала жизни. Чуть ли не в каждом рисунке видели мы сосны. Это не только пейзажная подробность Подмосковья. Тонкие ветви сосны напоминают легкий, начальный штрих на первом наброске чертежа, и в этом есть своя образность.

Молодые стройные сосны перешли с эскизов на экран. Они стали своего рода изобразительным лейтмотивом фильма. Рядом с ними возникают прозрачные контуры новостройки, они всюду сопровождают героев. Вот приоткрылась дверь комнаты, где живут Губанов и Анюта, и за спиной Федора показались зеленоватые кроны молодых деревьев. Вот пришел Губанов в штаб строительства, в окне видны тонкие сосны. Их окутывают бродячие туманы в сцене ночного свидания Губанова и Анюты. Наконец, они заполняют экран в эпизоде трудового подвига Губанова.

Операторская манера в фильме характерна чистотой, ясностью кадра, утренней свежестью фактуры. Вы всюду чувствуете желание операторов передать романтическое очарование первых дней строительства новой жизни. Уж на что, казалось бы, скучный предмет для съемки — материальный склад. Однако и склад снят как-то просторно, «с аппетитом». Всем, конечно, запомнятся синеватые кадры леса, озаренного полной луной,— в них чувствуется ночной холодок, чистый воздух, безмолвие. Средствами операторской живописи больше, чем актерской игрой, передано здесь радостное волнение Губанова.

И погост снят операторами так, чтобы вызвать в зрителе не тягостное, а торжественное чувство. «Печаль моя светла...».

Пожалуй, слишком красивы карнавальные факелы в эпизоде субботника и чересчур нарядна пляска в день прибытия вагонов Дениса — здесь образная мысль передана слишком прямолинейно.

Зато операторы находят настоящую, точную образность, снимая развилку дорог, где простились Анюта и Федор, — здесь ширь пейзажа просто необходима как эмоциональная и логическая «точка» фильма.

●

Фильм, обращенный к «первому дню творенья», обращен в то же время и к современности. Он решает задачи, возникшие перед художниками в пятидесятые годы. Он борется за искусство героическое, прославляющее советского человека. Он направлен против людей бесстрастных, лишенных чувства ответственности перед своим народом.

Фильм борется в то же время за полную слитность «гражданской» и «человеческой» темы.

В фильме идут поиски современной реалистической художественной формы, свободной от режиссерского стилизаторства, помогающей актеру выразить всю полноту жизни человеческого духа.

В этом отношении и достижения, и просчеты авторов фильма одинаково поучительны для советской кинематографии наших дней.

Попытки некоторых кинематографистов трактовать «человечность» по-мещански, свести ее к узкобытовой теме, к интимным радостям и огорчениям, к извечным проблемам «треугольника» встретили отпор со стороны всех подлинно творческих сил нашего киноискусства. Советская кинематография, подобно героине фильма «Коммунист», не соблазнилась проторенной тропинкой, ведущей в обжитый, но такой тесный домишко,— она шагает по широкой дороге, ведущей в большой, новый мир.

Евгений Урбанский
в роли Василия Губанова

«КОММУНИСТ»



Кадр из фильма

Софья Павлова
в роли Анюты Фокиной

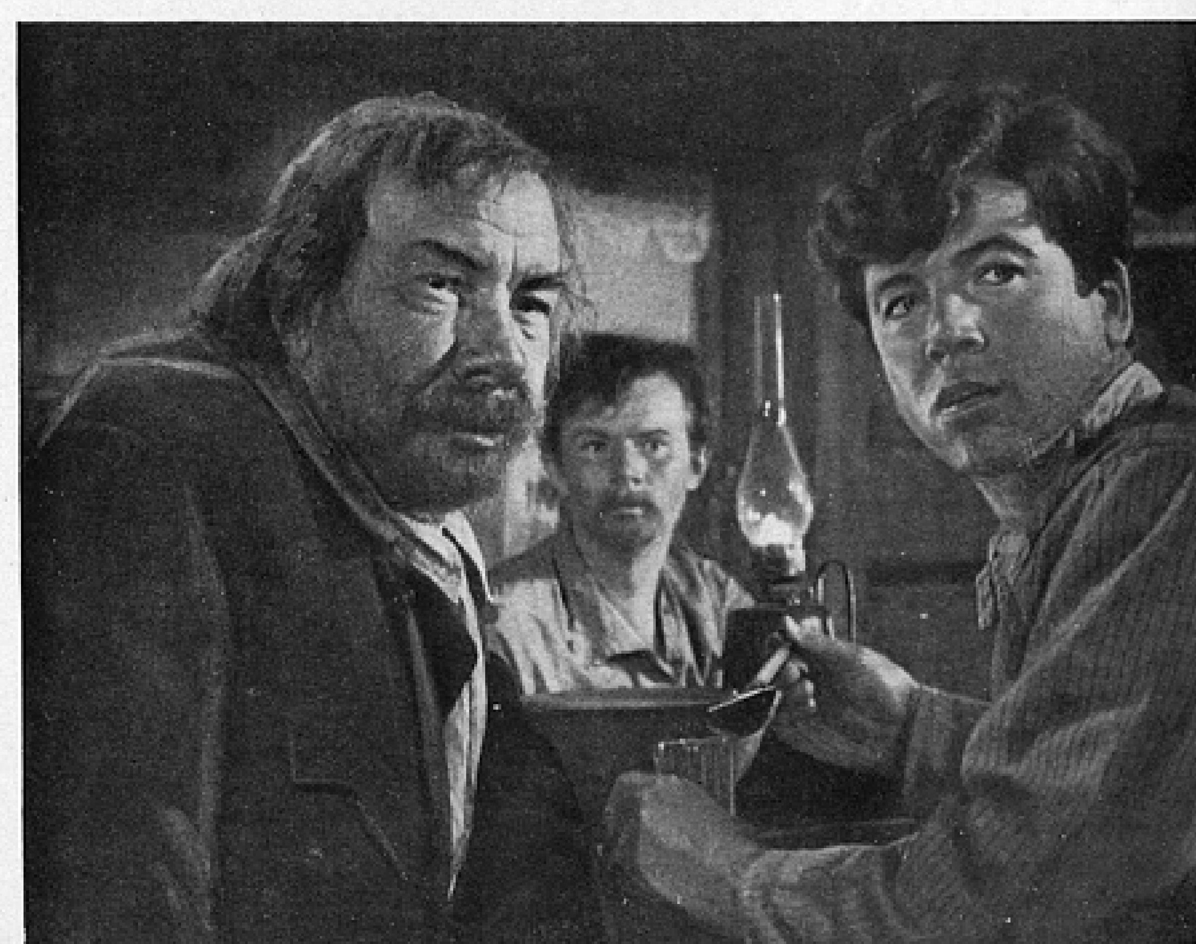


«КОММУНИСТ»

Кадр из фильма

Евгений Шутов
в роли Федора Фокина

«КОММУНИСТ»



Кадр из фильма

Сергей Яковлев
в роли Дениса Ивановича



«КОММУНИСТ»

Кадр из фильма

И. Копалин

В ПОИСКАХ НОВОГО

Несколько лет назад советская документальная кинематография создала серию фильмов о союзных и автономных республиках, о краях и областях нашей необъятной родины. Было в этой серии много удачных работ, но много было и серости, штампа, бедности и вялости дикторских текстов, парадности и нарочитости в показе действительности.

За все это кинодокументалисты подвергались в свое время справедливой критике как в печати, так и в высказываниях зрителей. Напуганные этой критикой, некоторые работники документального кино решили, что «во всех этих неудачах виноват обзорный жанр». А так как, по существовавшему мнению, фильмы о республиках можно делать только в обзорном жанре, то отсюда следовал «вывод»: надо отказаться от создания фильмов о республиках, краях и областях, т. е. по существу отказаться от фильмов о славных делах народа, превратившего некогда отсталые окраины царской России в цветущие советские республики. Вся нелепость подобных утверждений становится особенно ясной в свете партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Выступления Н. С. Хрущева еще раз напомнили всем нам, что показ социалистической действительности во всем ее многообразии, великой преобразовательной деятельности нашего народа, его высоких моральных качеств есть патриотический долг советских кинематографистов, и особенно документалистов, чье искусство непосредственно отражает подлинную жизнь.

Само собой разумеется, что отнюдь не «порочностью» обзорного жанра объясняется слабость многих документальных фильмов о республиках, а недостаточным вниманием к живой действительности и недостаточным мастерством тех, кто эти фильмы создавал.

Минувший год принес нам много доказательств того, что документальная кинематография успешно ищет новые пути своего развития. Кинокартины, созданные к 40-летию Великого Октября, ряд фильмов о Всемирном фестивале молодежи и студентов (Центральная студия документальных фильмов), картины «Живи, Украина!» (Киевская студия), «Солнечный берег» (Рижская студия), юбилейные фильмы Минской, Таллинской, Вильнюсской студий — все они отмечены стремлением отойти от установившегося стандарта, найти новые формы рассказа о событиях, фактах, людях. И, хотя еще не все в этих фильмах удачно, приметы нового ясно ощутимы в каждой из этих работ.

В связи с поисками новых путей в документальном кино особого внимания заслуживает фильм Ленинградской студии кинохроники «Русский характер»*, сделанный коллективом документалистов различных студий Российской Федерации под руководством большого, опытного мастера Ефима Учителя.

Создание этого фильма имеет длинную предысторию. В то время как о всех союзных и автономных республиках были созданы по одному, а иногда по два цветных фильма, крупнейшая республика страны, Российская Федерация, не была запечатлена на экране вовсе. На протяжении ряда лет появлялась эта тема в планах советской кинематографии и каждый раз под тем или иным предлогом

---

* «Русский характер». Сценарий И. Котенко, Е. Рябчикова, Е. Учителя. Автор текста И. Котенко. Главный режиссер Е. Учитель. Режиссер Л. Мазрухо. Операторы: Н. Блажков, Н. Виноградский, Я. Гринберг, В. Гулин, А. Погорелый, В. Максимович, А. Рейзентул, Н. Степанов, П. Шлыков. 1957.



«РУССКИЙ ХАРАКТЕР»

исключалась из плана. Пугала обширность, масштабность темы. Россия! Необъятные просторы от Белого моря до Тихого океана! Сто тринадцать миллионов населения! Десятки народностей, огромная промышленность, сельское хозяйство, культура. Да разве можно показать все это в одном фильме? А поскольку считалось, что в фильме должно быть «все» и решить такую задачу невозможно, то постановка подобного фильма вновь и вновь откладывалась.

Вот почему первейшей заслугой авторов фильма И. Котенко, Е. Рябчикова и Е. Учителя является уже тот факт, что они не побоялись трудности задачи, что они попытались сложнейшую тему, пугавшую многих сценаристов и режиссеров, решить по-новому, идя не проторенными путями, а еще довольно неизведанными тропами.

«Русский характер». Это название ко многому обязывает, и его появление на экране невольно настораживает. Как решат авторы эту громадную тему? Возможно ли вообще ее решение средствами документального кино? Правомерно ли рассказать о Российской Федерации только через судьбы и характеры людей, ее населяющих?

Русский характер! Вспоминаются отважные землепроходцы и мореплаватели, великие писатели и воины, деятели культуры и революционеры — русские люди, которые вошли в историю. Они — наша слава и наша гордость.

И вот мы смотрим на экран, и перед нами проходит новое поколение славных русских людей, достойных своих предков, поколение творцов нового мира.

Весь фильм — это сборник небольших киноновелл о людях русской земли. Новеллы эти, очень короткие, почти зарисовки, иногда проходят, не оставляя следа в памяти, иногда же это — волнующие до глубины души рассказы о судьбах наших современников. И все они объединены одной мыслью, одним стремлением — показать прекрасные черты советского человека, благородство его душевных качеств, чистоту его морального облика, великую его веру в торжество идей коммунизма.

Всего один час двадцать минут длится демонстрация фильма, а сколько замечательных людей проходит перед нами за этот короткий срок! Здесь и ветераны Великой Октябрьской революции, и воины Красной гвардии, и герои гражданской войны, и старые большевики, и герои Бреста, и строители электростанций, и пионеры освоения суровой Арктики, и покорители целинных земель. Здесь судьбы рабочих переплетаются с судьбами ученых, здесь радуют достижения колхозников и замечательные труды людей русского искусства — знаменитого скульптора Коненкова, писателя Леонова, уральского кузнеца Кириллова, чей резной домик прославился на всю страну, тульского гравера Почукаева, про которого говорят, что он может «блоху подковать».

Человек всегда был и всегда будет героем советских документальных фильмов. Но не всегда и не всем удается создать полноценный образ советского человека. Сколько раз мы видели вместо человека схему, вместо образа — внешнюю оболочку. В фильме «Русский характер» многие образы людей запоминаются и многие эпизоды до глубины души волнуют.

Нельзя без волнения смотреть эпизод приезда в Брест одного из героев обороны Брестской крепости...

Хороши и многие другие сцены.

Далеко в хребтах Сихотэ-Алиня лежит селение орочей Усько - Орочская. Четверть века назад приехал сюда русский учитель Николай Сидоров. Трогательна новелла о подвиге этого скромного труженика.

А вот на экране старый охотник Виктор Попов. Тридцать восемь лет назад этот человек, охотясь за песцами, нашел кусок черного горючего камня. Этот камень был отправлен в Москву — к Ленину. Сейчас там,

где охотился Попов, раскинулись шахты Воркутинского угольного бассейна. Экран знакомит нас с первооткрывателем природных богатств Воркуты.

За каждым человеком, появляющимся на экране,— интереснейшая судьба. Вот капитан быстроходного волжского катера Девятаев, тот самый летчик Девятаев, о котором писали все наши газеты. Это он выбрался из фашистского лагеря смерти, захватил вражеский самолет и, пробившись на нем через линию фронта, вернулся на Родину!

Советским людям хорошо известна повесть польского писателя И. Неверли «Парень из Сальских степей». В ней писатель рассказывает о «человеке № 182948», своем русском товарище по Освенциму, докторе Владимире Дегтяреве. В фильме запоминается волнующий эпизод встречи врача Дегтярева с сыном писателя на Московском фестивале.

Сколько их, этих эпизодов! И за каждым из них—образ, судьба, характер!

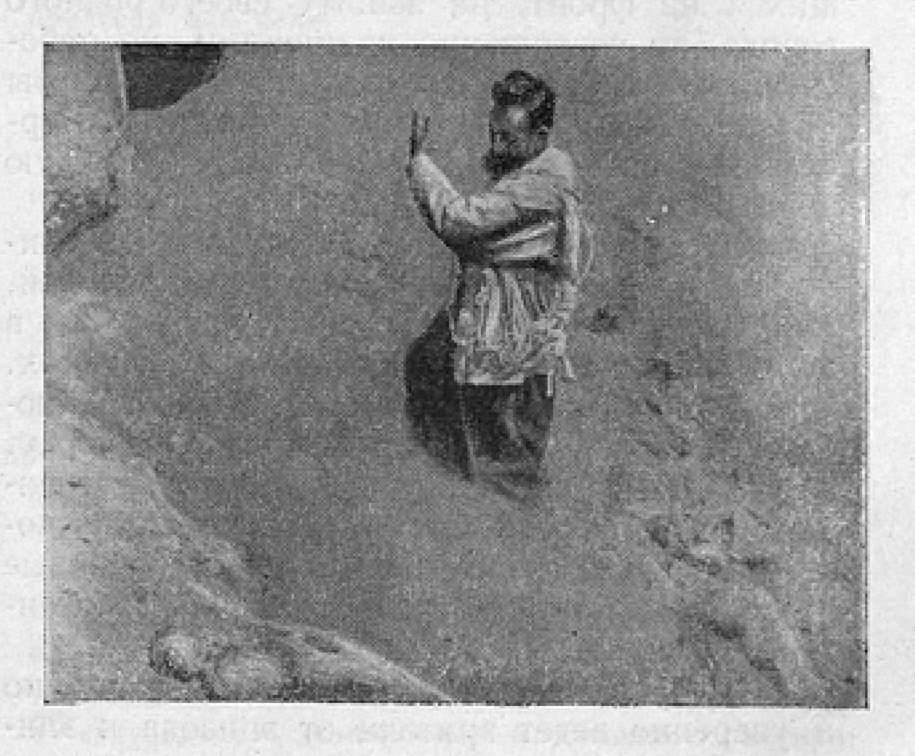
Вот врач Нина Завьялова испытывает на себе противочумную сыворотку... Вот петропавловский спортсмен Юрий Иванов и инженер Вояслав Милоянович обследуют кратер Ключевского вулкана. Слышится подземный гул, вырываются газы, грохочут обвалы. Страшно, но люди идут. Идут с ними и кинооператоры. Идут, рискуя жизнью, выполняя свой профессиональный долг. И не случайно в заглавных титрах имя одного из них обведено черной траурной рамкой. Его жизнь оборвалась в кратере вулкана...

Мы привели только несколько примеров. На наш взгляд, показанные в фильме люди, их судьбы и поступки отвечают замыслу, теме. Но есть в фильме еще одно положительное качество, способствующее раскрытию характеров, образов советских людей. Это — синхронные записи: живая речь, непосредственные рассказы героев фильма о себе, о своих делах, о событиях и фактах. Таких рассказов много. Правдиво и достоверно звучит речь старого большевика-переселенца Дорофеева, участника гражданской войны Гурского, глубоко волнует чтение Г. М. Кржижановским его сонета, посвященного В. И. Ленину.

Но не все синхронные записи удачны. Так, например, в рассказе токаря-наладчика Карасева о взятии Зимнего дворца не хватает непосредственности. Операторы решили снять его на лестнице дворца. Старый рабочий, видимо, чувствует себя несколько скованно,







«РУССКИЙ ХАРАКТЕР»

живой рассказ подменен суховатым текстом. И уже вовсе нельзя простить авторам то, что в одной из сцен они нарушают принцип документальности. Речь идет о том эпизоде, где «вместо» знатного пастуха из колхоза «Колос» Е. Колесникова говорит артист В. Меркурьев. Удивительно, что здесь вкус изменил способным художникам и они не заметили всей фальши этого неуместного «дубляжа». По контрасту невольно вспоминается изумительный в своей правдивости и непосредственности рассказ бетонщицы из фильма Д. Вертова «Три песни о Ленине». Именно по такому пути синхронного документального репортажа должны идти поиски нового в нашем искусстве.

Ну а как же с высказывавшимися ранее наивными опасениями, что «не все» можно показать в одном фильме о республике? Кончается фильм, и вы с удивлением констатируете, что за большой галереей людей вы увидели страну: увидели неповторимые русские пейзажи, мощную промышленность, высокоразвитое сельское хозяйство, увидели школы и университеты, города и колхозы, центры и далекие окраины, увидели достижения русских ученых, ощутили дружбу народов, населяющих самую большую республику великого Советского Союза.

Расширяя тему, авторы привлекают кадры исторической кинохроники и кадры из художественных фильмов. Прием этот закономерен, но не всегда удачно использован. Если надолго запоминаются суровые, мужественные лица ленинградцев, отправляющихся на фронт, на защиту своего родного города, то совершенно излишними, не работающими на тему, являются, например, кадры обхода воинского почетного караула У. Черчиллем при его прибытии на Ялтинскую конференцию.

Фильм этот великолепно снят, хотя и снимался он операторами различных студий, на различных географических широтах, в разных климатических и световых условиях.

В каждом кадре выражена огромная любовь к нашей Родине, к русскому пейзажу. Лица людей даны благородными, мужественными, но в то же время не сусальными. Запоминаются замечательно выполненные ночные съемки на строительстве гидроэлектростанций, на целинных землях.

Текст фильма (автор И. Котенко) спокойно и уверенно ведет зрителя от эпизода к эпизоду. В нем нет излишней вычурности и словесной шелухи (нередко засоряющей документальные фильмы); иногда он приподнят и с законной гордостью рассказывает нам о замечательных людях и об их делах, иногда в нем есть легкая ирония, есть улыбка. Только в отдельных эпизодах текст кажется чрезмерно обильным и несколько навязчивым.

Жаль, что в фильме о русском народе не прозвучала в полную силу русская мелодия, нет хорошей русской песни — широкой, напевной, как широки и величавы просторы матушки-России! И, конечно, этот пробел не могут восполнить ни ансамбль стариков, ни курские хороводы и частушки. Музыка фильма воздействовала бы на зрителя значительно сильнее, если бы она не была компилятивной и подчинялась единому художественному замыслу.

●

Итак, авторы взяли трудную тему и задумали решить ее по-новому: в плане показа событий через людей и показа людей на фоне их преобразующей деятельности. В этом их большая заслуга. Но новый путь всегда труден. Чувство меры и вкуса иногда изменяет авторам. В ряд замечательных человеческих портретов, значительных событий и фактов авторы подчас включают события и факты малозначительные, биографии неинтересные. Просмотрев картину, хочется напомнить ее авторам золотое правило: «лучше меньше, да лучше». В погоне за количеством эпизодов режиссеры безжалостно «зарезают» некоторые интересные детали, доводя иногда метраж эпизода до 10—12 метров и пренебрегая ритмом фильма. Композиции картины не хватает стройности, часто нарушается логичность рассказа, много неоправданно резких переходов и монтажных стыков.

Однако многое авторам бесспорно удалось.

Об их работе горячо спорят, а это — хороший признак. Картина вызывает много критических замечаний и упреков, но есть у нее одно бесспорное достоинство — она не стандартна, авторы ее ищут новые пути. Пусть же успех сопутствует их поискам и в дальнейшем!

А фильм «Русский характер» безусловно вызовет у зрителей живой интерес и законную гордость за свой народ, за свою прекрасную Родину.

Г. Кремлев

АДРЕС ГЕРОИНИ

Паша Гусаров, герой «Девушки без адреса» *, из-за собаки опоздал в кинотеатр. Опоздал и не жалел: сюда его не очень-то влекло. А судя по тому, сколько времени ушло на розыски адреса Кати, молодой человек, видимо, мало интересовался фильмами вообще. Будь Паша более ревностным поклонником искусства кино, он бы в два счета отыскал свою любимую и ее деда и даже ее прародительницу.

Действительно, героиня, которая стремится всюду наводить порядок и делает это с такой юной горячностью, что попадает в забавные положения,— не дебютантка в нашей комедиографии. Варьируясь в деталях, она, героиня, не раз появлялась на экране (начиная, скажем, от «Девушки с характером», поставленной покойным К. Юдиным по сценарию Г. Фиша и И. Склюта почти 20 лет назад, и до ее неудачной модификации — застрявшей в прошлогоднем кинорепертуаре «Занозы»). Знакома она и по «Беспокойному человеку» Е. Петрова и Г. Мунблита, написанному еще до войны и опубликованному «Новым миром» в 1955 году, и по множеству иных сценариев, не дошедших до экрана.

Было бы, однако, педантизмом вычерчивать сейчас все ветви генеалогического древа героини, чтобы упрекнуть автора сценария «Девушка без адреса» в неоригинальности замысла только на этом слишком общем основании. Отличаясь одна от другой степенью богатства конкретного содержания и яркостью примет времени, такие героини будут неоднократно появляться и впредь; это неизбежно и правомерно, ибо их прообразами изобилует наша жизнь.

Катя Иванова, героиня «Девушки без адреса», прибыла в столицу из...

Впрочем, не важно, откуда: название станции, где началось действие комедии, так же условно, как и то, что поезд «Сочи — Москва» почему-то привез Катю на Октябрьский вокзал.

Важнее — география особая, экранная.

Светлана Карпинская, играющая Катю, прибыла в новую комедию из «Поддубенских частушек», а туда — из аудитории Ленинградского университета (не прямиком, правда, а транзитом через драматическую студию Дворца культуры). Как только в кадре появилось ее простое (не побоимся сказать — заурядное) лицо, никто не обнаружил в ней какую-либо из знакомых «звезд» экрана, и все неопровержимо убедились, что она и есть Наташа из Поддубок — юная, голосистая колхозница с птицефермы, чистая и робкая в своих чувствах. Это про себя она пела:

Как по небу туча ходит,
Снеговая, белая.
На речах я боевая,
На любовь—несмелая.

Каждый готов был поклясться, что встретился с живой героиней популярного рассказа:

— Я сразу узнал ее!..

Такая же радость узнавания симпатичного человека, которого когда-то видел ранее, возникает при встрече с ее Катей Ивановой. Кому же, в самом деле, она незнакома, эта Катя? По справке Владимира Лифшица, автора песенок к фильму, в Москве «полмиллиона курносых» — именно точно таких. И не только в Москве. Повсюду их сотни и сотни, на каждом шагу.

И вот что самое замечательное в Кате: «простое» и «заурядное», «знакомое» и «всюдное» воспринимается здесь как поэтическое и возвышенное.

* Сценарий Л. Ленча. Постановка Э. Рязанова. Оператор А. Харитонов. Художник А. Пархоменко. Режиссер М. Чернова. Композитор А. Лепин. Звукооператор В. Зорин. «Мосфильм», 1957.

Грань, за которой произошла такая магическая метаморфоза, вероятно, неуловима для рассудочного анализа. Но доступна чувству.

Когда художник (драматург, режиссер, артист), лишенный этого чувства, обращается к быту «простого человека» и усердно начиняет персонажей «обыденщиной», зрители отворачиваются:

— Таких мы и в жизни видим (а в подтексте звучит: «Не удивишь, надоело!»)

Когда же на экране появляются герои, подобные Кате Ивановой, зрители выражают удовлетворение:

— Таких мы и видим в жизни!

Фраза как будто бы лишь чуть-чуть отлична от первой. Но с «чуть-чуть», говорят, и начинается искусство.

●

Могут сказать: Катя Иванова — всего-навсего «типажная внешность», удачно подобранная и со вкусом снятая.

Нет, жизненная правда сквозит и в ее облике, и во всем поведении. А речь, интонации?

Паша Гусаров ознакомился со справкой, гласящей, что Иванова уволена из артели по собственному желанию в связи... с неуживчивостью характера, прочитал подпись под справкой — «Клячкин» — и поинтересовался:

— А кто он такой?

— Жулик, — выпаливает Катя, удивляясь, кому же это неизвестно, и разъясняет:

— То есть, вообще-то он председатель артели...

Крохотная реплика. Но прямота и безапелляционность, с какими Катя характеризовала своего бывшего начальника, позволяют весьма наглядно представить, как много крови испортила ему этакая колючая подчиненная.

Заботливый дед Кати тревожится о будущем внучки:

—...на людей бросаться зазря не нужно, иногда характер свой попридерживать полезно.

Это он говорит, желая сгладить резкость Кати и преподать ей советы умеренности и осторожности, говорит «как человек с опытом, как выходец из прошлого века».

А Катя возражает. Она «зазря» на людей не бросается. Она просто не любит, когда неправильно поступают.

— Когда ты знаешь, правильно или неправильно?

Ну, тут пускай дед туману не напускает, тут ей не нужен опыт прошлых веков. Мир для Кати прост и понятен:

— Вот правильно — это по-советски, а неправильно — это не по-советски. В этом же каждый ребенок разберется!..

Катя произносит очень значительную для нее реплику, но в тоне — никакого нажима, дидактики. Слова звучат житейски просто, а вместе с тем удивительно мудро. С завидной впечатляющей силой и с заражающей убежденностью Карпинская раскрывает кредо своей героини — драгоценное зерно образа.

Да, это образ. Никакой «типажный портрет», как бы тщательно и придирчиво его ни подбирали, никогда не доставлял подлинно эстетического удовольствия. Катя — это образ, созданный актерскими средствами и воздействующий на зрителя благодаря своему обобщающему значению.

●

Ошибется скептик, который надумает объяснить успех Карпинской тем, что она-де играет «самое себя».

В художественной самодеятельности, да и в профессиональном искусстве, бывают такие счастливые — случайные и преднамеренные — совпадения замысла драматурга с яркими, но ограниченными данными исполнителя, у которого либо отсутствует, либо не развита способность к перевоплощению. Не то у Карпинской. Сравним частушечницу Наташу с Катей Ивановой: они кое в чем схожи, но отнюдь не тождественны.

При проверке опереточных талантов Катя провалилась так убедительно именно потому, что актриса выдержала эту проверку на «отлично». Дед, хоть он и причастен к музыке, не считал себя знатоком и не брался самостоятельно решить, что там у Катерины — «талант или просто так, почетная грамота». Если бы старик не был художественно отсталым человеком, а разбирался в актерском мастерстве так же тонко, как наши кинозрители, то после исполненной с блеском вальсообразной «жестокой» арии графини он, не колеблясь, присоединился бы к их единодушному мнению. Пародия требует большого таланта, изящного мастерства и высокого чувства меры. Все это проявила Карпинская с первого же куплета:

Я в жизни, Арнольд,
Повидала немало.
Я много любила.
Я много стр-р-радала...

Образ Кати заслуживает высокой оценки. Но сказать, что Кате комедия обязана своим успехом, было бы, во-первых, непедагогичным по отношению к молодой исполнительнице (хорошо, если похвалы не вскружат ей голову), а во-вторых, несправедливым по отношению ко всем участникам создания фильма.

Говоря хотя бы о той же сцене графини — Кати — Карпинской, не обойдешь молчанием Эраста

Гарина. Его дед, превратившись неожиданно в Арнольда, уморительно отыгрывает реплики на паузах партнерши, чем усиливает пародийный эффект арии.

Нельзя забывать и об остроумной постановке танца балетмейстером Наталией Глан, и о светлых, прозрачных, радостных тонах в работе художника и оператора, и т. п.

Помог Карпинской и еще один человек, не упомянутый в титрах, но записанный на фонограмме: артистка Ленинградского театра музыкальной комедии З. Виноградова, исполняющая песенки Кати. По «Поддубенским частушкам» можно судить о хороших вокальных данных Карпинской. Как и в первом фильме, в новой комедии она музыкальна и очень ритмична — в этом можно убедиться, даже если просмотреть все песенные сценки без фонограммы. Но здесь, видимо, предъявлялись повышенные требования, которым полностью удовлетворила Виноградова, в частности в трудной арии графини. Она поет (в соответствии с замыслом сцены), комично форсируя звук, слегка детонируя на верхах. И эти точные, нешаржированные исполнительские оттенки сливаются с нарочито нелепыми танцевальными па Кати, подражающей какой-то опереточной диве, которая оставила по себе память гастрольными поездками по «периферии».

Отдадим должное молодому таланту Карпинской. Вспомним и ее режиссеров-наставников по драматической студии и постановочным коллективам двух фильмов — О. Ремеза, Л. Шостака, Г. Раппапорта, Э. Рязанова.

Но важно увидеть в этом и еще одно радостное, обещающее «знамение времени»: приближение кинодраматургии к жизни. Образы, созданные Сергеем Антоновым и Леонидом Ленчем, способствовали тому, что воспитанница Дворца культуры смогла проявить свой талант — свежий, незаштампованный — и перейти с местной сцены на большой экран. Этот путь закрывали и еще продолжают закрывать сценарии, далекие от жизни, надуманные, вымученные — их схематичные образы только глушат развитие молодых талантов, требуя от актеров ремесленного штампа и стандарта.

Автор сценария «Девушка без адреса», повторяем, очень много помог исполнительнице центральной роли. Гораздо больше, чем композитору и постановщику комедии.

●

Музыке сценарист не отвел такой драматургически активной роли, какая, скажем, была в «Карнавальной ночи». Там репетируемые и исполняемые песенно-музыкальные номера были этапами развития действия и непосредственно выражали нарастание и разрешение конфликта, лежащего в основе сюжета, ход борьбы коллектива творческой молодежи с бюрократом Огурцовым.



«ДЕВУШКА БЕЗ АДРЕСА»

Здесь песни — прослойка между эпизодами. Они служат приметами трех персонажей (Кати, Павла, Мити), частично возмещают неполноту их драматургических характеристик, придают «настроение» некоторым эпизодам, но по сути не связаны с сюжетом.

И все же музыка настолько впечатляет, настолько она удалась Анатолию Лепину, что забываешь о его скованности ограниченным сценарным заданием. В ней, соответственно материалу комедии, нет эстрадного блеска, присущего сольным и оркестровым номерам «Карнавальной ночи». Мелодически музыка «Девушки без адреса» более проста и по интонационному складу обращена к бытовому романсу, лирической песне.

Нетрудно предсказать, что новые песни приживутся в концертном репертуаре и войдут в обиход самодеятельности.



«ДЕВУШКА БЕЗ АДРЕСА»

Хорошая сама по себе музыка прекрасно «донесена» до аудитории. Быть может, тут помимо удачной записи (звукооператор В. Зорин) сказалось и то, что Лепин сам оркестровал и сам дирижировал. Пример, достойный подражания!

Жаль, что музыки в комедии меньше, чем могло быть. И жаль, что песни разместились не на основной, а на побочной тематической линии. Здесь им поручено подкреплять самые слабые узлы и оправдывать то, что менее всего мотивировано иными выразительными средствами, а именно скоропалительную вспышку чувств молодых людей. Павел с места в карьер изъявляет желание выслушать песню «про любовь»—про нее в дальнейшем только и поют герои (сколько бы авторы, подобно Кате, ни заверяли, будто «не совсем про любовь, но все-таки»). А вот про главное, что есть в характере главной героини, — увы! — песня не сложена. Между тем не случайно из музыки братьев Покрасс к упоминавшейся комедии Юдина осталась в быту песенка «У меня такой характер — ты со мною не шути».

●

Эльдар Рязанов подтвердил свою серьезную склонность к веселому искусству и закрепил начатое «Карнавальной ночью» плодотворное содружество с Лепиным (подобные устойчивые содружества важны вообще, а в области кинокомедии — сугубо).

Вот первый интерьер: комната, где проживает дед Кати — этакая мансарда вахтера райсовета. Обычный павильон. Голубой задник за окном, не особо аккуратно выполненный. Но режиссер вписывает в эту сцену приглушенные шумы улицы. Мы слышим, как воркуют где-то вблизи голуби, а затем видим, как птицы рассаживаются на подоконнике. И сразу исчезает замеченная было нами павильонная условность — комната заполняется воздухом.

Рязанов и оператор А. Харитонов изобретательно подобрали московскую натуру. Начав со знакомых всем площадей и проспектов, они свернули затем в какие-то на первый взгляд неведомые переулочки и тупички.

Это не поленовские дворики, и не столичное «захолустье» не грязная изнанка быта — нет! Мы увидели своеобразные архитектурные контрасты. Вот светлый высотный дом, что на площади Восстания. Он не выдвинут на первый план, а показан в масштабе, сокращенном перспективой, показан из-за угла неуклюже прямолинейного, остекленного, бурого комода а ля Корбюзье. Комод совсем молод, ему навряд ли стукнуло 30. Но каким же древним, до смешного древним выглядит он теперь!

А следующие кадры вдруг напоминают, что столица стоит на холмах, что где-то около Трехгорки (так вот откуда привычное слово «Трехгорка»!) к Москве-реке сбегают ступенчатые спуски. И все эти знакомые и родные, но заново увиденные нами спуски, каменные теснины, укромные уголки и закоулки удивительно красочны, живописны, поэтичны.

Воссоздание атмосферы действия «фоновыми» персонажами, предметами, шумами и прочим, прямо к нему не относящимся, не новинка. Есть, правда, режиссеры, пренебрегающие этим. Их персонажи — невесомые, бесплотные схемы — движутся в вакууме. Иные режиссеры склонны к другой крайности. Они так плотно загружают кадр, что каждый квадратный сантиметр его начинает испытывать давление в несколько атмосфер. Действие теряет подвижность, комедия — легкость.

Рязанов внимательно следит за «красной чертой» манометра и не злоупотребляет деталями. Они у него лаконичны и по-комедийному легки.

Видимо, умелое создание такой обстановки и позволяет режиссеру и исполнителям вполне свободно и даже как-то беззаботно пользоваться ситуациями, приемами, трюками, не отличающимися новизной. Пусть некоторые трюки знакомы зрителю. Без них комедия была бы суше. Они вызывают смех, потому что поставленные, так сказать, по ранжиру, не ломают общего комедийного строя, потому что режиссерски поданы непринужденно и исполнены мастерски.

Комедийную легкость придают фильму и актеры старшего поколения: Эраст Гарин, Василий Топор-

ков, Зоя Федорова, Сергей Филиппов, Рина Зеленая. Ни то, чем обязан им общий успех фильма, ни их талант, ни зрелое мастерство не нуждаются в доказательствах и разъяснениях.

Примером подлинной комедийности, которой добивается исполнительская молодежь, может служить актриса С. Харитонова, занятая в эпизодах. Всего два раза появляется она на экране в роли крановщицы, страдающей от неразделенной любви, а остается в памяти. В первом эпизоде у нее только два штриха: она декламирует «чувствительные» стихи С. Щипачева и транслирует по телефону стук своего сердца. Во втором эпизоде, за столиком летнего кафе, она подбирает «осколки своей разбитой мечты» и подсчитывает, всхлипывая:

«В кино ходили... На танцы... Целовались... Три раза».

Нельзя не отметить режиссерской шутки в приглашении В. Топоркова на роль гардеробщика. Строгий экзаменатор не обнаружил у Кати ни каскада, ни шика, ни блеска. Попасть без этих данных в оперетту — и думать нечего. Там таким бесталанным не место, им надо подаваться куда-нибудь в МХАТ или в Малый. Но дед понимает, что эта карьера — не из блестящих, тем более что внучка настаивает на оперетте. И, пожалев друга, гардеробщик снисходительно прикидывает: «Может, ее все-таки попробовать сунуть в МХАТ?»

Оттого, что рассуждения эти ведет мхатовский актер, они становятся еще смешнее, особенно его поясняющая реплика: «Там у меня приятель из нашей артели»...

И, хотя здесь у режиссера расчет на специфическую аудиторию, такой юмор имеет право на существование.

Несомненный комедийный талант Рязанова нагляднее всего раскрывается, пожалуй, не в разговорных сценах и эпизодах, а в тех, из которых ему приходится извлекать действенный комизм не столько с помощью актеров, сколько собственно постановочными средствами.

Но одна сцена огорчает.

Начинается она хорошо, в том же ключе, что и предыдущие. В поисках Кати Паша идет по очередной справке адресного бюро в какой-то дом, у двери встречает девушку, спрашивает ее про Иванову. Здесь разыгрывается изящная бытовая миниатюра. Девушка поражена событием. Это же крупная сенсация, благодарная тема для кухонных пересудов: такой приятный молодой человек интересуется ее неприглядной соседкой! Что бы это могло означать? Надо как-то продлить счастливую встречу, вызвать любезностью на откровенность, а главное, поговорить подольше. За секунду девушка успевает обрисовать все препятствия, ожидающие



«ДЕВУШКА БЕЗ АДРЕСА»

Пашу в коридорном лабиринте, сообщить, что она «как раз» идет в магазин купить лампочку вместо перегоревшей, и т. п. О. Аросева буквально пожирает глазами равнодушного к ней собеседника — совсем как юная любительница кино, увидевшая на улице «живого» Рыбникова. Словом, это простенькая, но меткая зарисовка.

Просто, без авторского «наворота», заводится и главная пружина сцены. По темным закоулкам квартиры медленно, неуверенно пробирается Паша. Лепин замедляет темп музыкальной темы поисков (первая песня Паши), переводит ее в низкий регистр, поручает фаготу. Осторожно, с паузами движется мелодия. Хриплый тембр инструмента создает комически тревожное настроение. Паша скрывается в ванной. Домохозяйка на ходу, между прочим захлопывает дверь. Щелкнула задвижка. Оборвалась музыка.

На этом кончился живой быт и началась несусветная буффонада. Потешная своей неуютностью и интересная точными авторскими наблюдениями, московская квартира превратилась в Воронью слободку. Из щелей повылазили архаические персонажи. Визги и истерики. Вытаращенные глаза. Надрывные фальцеты. Деревянные жесты. Кривляние.

Это даже не стилистический диссонанс, а просто какофония. Жаль, не почувствовал Рязанов, что у сцены в ванной совсем иная мера условности, чем во всей его комедии. Надо было устранить разнобой.

У сценариста—огрехи посущественней.

Его работа удивляет неровностью, противоречивостью.

Есть в комедии смешные реплики. В некоторых текстах нет, казалось бы, ничего смешного, но актер неожиданно находит, что обыграть. Выслушав жалобу жены на домработницу, Комаринский—Филиппов раздраженно советует: «Дай ей по... (жест) по собственному желанию!»

Ленч — опытный комедиограф — явно поскупился на подлинно остроумный текст. А то немногое хорошее, что есть, соседствует, например, с такими потугами: «Своевременность оборачиваемости директив своевременна и происходит в свое время... В свое время мы своевременно сигнализировали, и я считаю своевременным поставить вопрос о несвоевременности...».

Тут даже С. Филиппов не в силах исторгнуть у зрителя хотя бы подобие улыбки.

Как жалко, что авторы комедийных сценариев пренебрегают афористичностью реплик. Что будут цитировать те, кто посмотрит «Девушку без адреса»? Что унесут с собой в быт? Разве только одно: «Почему вы высказываетесь? Вы же не член художественного совета»! А сколько крылатых фраз могли бы слететь с экрана при таком талантливом исполнительском ансамбле!

Есть в новой комедии смешные эпизодические персонажи (хоть и не очень новые). А в характеристиках трех участников основного квартета (Паша, Митя, Оля) автор тоже проявил скупость.

Паша Гусаров — главный герой комедии! — лишен активной комедийной функции. По своей сюжетной судьбе он положителен; в финале его награждает поцелуем положительная героиня. А по характеристике, которую дал сценарист, Паша должен бы стать мишенью для насмешек: влюбляется он катастрофически быстро, даже если учесть традиции комедийного жанра и относительно большую емкость экранного времени.

Трудности, которые испытывает герой в поисках девушки с распространенной фамилией и без адреса, вышучиваются в комедии мягко, добродушно. С этим хорошо справляется дружок Павла Митя. В их дуэте (как в клоунской паре Августа и Рыжего) преимущества безусловно на стороне Мити. Н. Рыбникову нечего играть (так и нельзя сказать, какие у него комедийные данные), и его «забивает» Ю. Белов.

В жизни мы очень невысокого мнения о молодых людях, поклонниках «любви с разбега». А ведь Паша подвизается здесь на спринтерских дистанциях! Рыбников не шутя, без иронии, а всерьез поет про девушку, которую видел мельком один раз: «Я за тобою пойду на край света, а надо — и дальше пойду». И Митя, тоже всерьез, выслушивает романс. А затем идет по стопам друга. Тот влюбился в поезде, а Митя — в троллейбусе, но тоже с первого взгляда и тоже «бесповоротно». И теперь то смешное, что было в дуэте Паши и Мити, исчезло. А с появлением Оли (тоже «никакая» роль) ничего существенно интересного не добавилось.

Вызывает досаду и неточное размещение акцентов в характеристиках этих персонажей, и перегрузка их «чистой» лирикой. Досадно не из-за какого-то пуританства. Беда во внутреннем противоречии комедии; ее события вдруг где-то отрываются от развития главного образа, сюжетом становятся сами неудачи поисков, окрашенные неизбывной тоской двух молодых людей (Катя ведь тоже всерьез поет песенку о том, как проходит молодость в разлуке...).

Правомерно ли это? Для данной комедии — нет.

Розыски, которые ведет Паша, вероятно, могли бы стать руслом затейливого и увлекательного течения сюжета, если бы на каждом изгибе герой узнавал нечто интересное в судьбе героини, что последовательно раскрывало бы ее образ и все больше и больше привлекало к ней Пашу. А как однообразны и малосодержательны эти розыски в комедии!

Вспомним, как заманчиво была экспонирована Катя Иванова. Она отчитала начальника станции, убрала мусор в купе, заставила курильщиков выходить в коридор, поведала свою предысторию («уволена в связи с неуживчивостью характера») и с места в карьер, к ужасу деда, повздорила со своим новым начальником.

Мы были восхищены перспективностью такого сценарного замысла и жизненностью его воплощения исполнительницей.

А дальше?

Похоже на то, что, остановив свой выбор на интересном образе девушки, которая испытывает неодолимую внутреннюю потребность вмешиваться всюду, где люди поступают неправильно, сценарист очень скоро усвоил мудрость деда-вахтера: «иногда характер попридерживать надо»...

Ленч предложил Кате для единоборства только двух противников: нерадивого управдома и начальника липовой конторы. Он взял их напрокат из обычного эстрадного репертуара. Может быть, им и удалось бы стать достойными противниками Кати, но они уж настолько оказались «отработанными», что были в состоянии играть с ней только «в поддавки».

Этими двумя случаями и ограничиваются увольнения Кати «по собственному желанию». Лишь здесь и удалось ей хоть как-то проявить свою «не-

уживчивость». Все остальные события не имеют касательства к сущности ее характера. Не выявила она чего-либо «неправильного», живя у Комаринских. Ни во что не вмешалась, работая в ателье мод. Ничего вообще не случилось с ней, когда она занялась строительством дорог. А ведь Катя Иванова, столкнувшись с неправильным применением женского труда на тяжелых работах, должна была бы здесь повздорить если не со своим непосредственным начальством, то с авторами фильма, которые совершенно напрасно старались столь вдохновенно показать, как лихо управляются девушки с лопатами, в то время как здоровенный дядя восседает на катке...

В финале — проводы Кати. Поезд «Москва — Иркутск». Видимо, она едет в Сибирь, на стройки Востока. Это хорошо. Это — примета времени.

Но вспомним всю логику действия, как оно развертывается в фильме. По этой логике получается, что Катя едет на Восток не из чувства патриотического долга (такого мотива в фильме нет), а отчаявшись найти где-либо место. Ей, девушке с «неуживчивым» характером, негде приложить свои молодые силы, она вынуждена уезжать!..

Это уже нехорошо.

Но Катя не осуществила своего намерения, не уехала в Сибирь. Ее наконец-то нашел Паша, и она выпрыгнула из вагона. Выпрыгнула, хотя и твердила, что это «неправильно» (а «неправильно», по ее моральному кодексу, значит «не по-советски»).

Совсем плохо.

Концы с концами не сходятся в финале потому, что сценарист не построил сюжета, в котором замечательные черты характера главной героини смогли бы проявиться действенно и во всей полноте. Взамен автор переключил действие на традиционные лирические линии.

Заложенный в образе героини положительный заряд огромной мощности остался неизрасходованным.

Что ж, к этому образу не грех будет и вернуться еще раз. Появится же повторно на экранах полюбившийся зрителю Иван Бровкин. Пусть появится и Катя Иванова.

«...В кабинет директора одного из крупнейших целинных совхозов, где мы сидели, ворвалась — именно ворвалась — девушка. На вид ей лет восемнадцать, тоненькая, как тростинка, косы — ниже пояса. В течение одной минуты она успела схватить директора, уважаемого человека, Героя Социалистического Труда, за пиджак и крепко встряхнуть его несколько раз, обозвать парторга, который попытался ее успокоить, «товарищем главноуговаривающим», а инженера, с утра до ночи летающего по полям на мотоцикле, — «всадником без головы». Я с трудом понял, что речь идет о горючем, которое вовремя не завезли в бригаду. Когда девушку общими усилиями несколько утихомирили, я имел неосторожность вслух восхититься ее глазами и длинными косами. И немедленно навлек на себя бурю.

— Третий писатель приезжает, — кричала девушка, — и все глазами любуется! Вы бы, чем в конторе сидеть, лучше в мои бригады сходили — там есть чем полюбоваться!..»



«ДЕВУШКА БЕЗ АДРЕСА»

Что это — отрывок из сценария второй серии «Девушки без адреса»?

Нет, это очерк Николая Вирты — его впечатления от поездки на целинные земли («Советская Россия», 18 января 1958 г.).

По приглашению девушки Вирта побывал в бригадах. «Я убедился, что там действительно есть чем полюбоваться. И на севе и на уборке бригады впереди. В этом большая заслуга агронома Пивоваровой — девушки с длинными косами и «невыносимым» характером, которая, по моему мнению, и есть настоящая героиня наших дней!»

Вот небольшой кусочек подлинной жизни. Как он интересен и ярок! Заметим, что героиня «воюет» не с управдомом. И если есть что посмотреть в ее бригадах, то будет что посмотреть и в фильме о такой девушке.

Кирилл Андреев

У ИСТОКОВ ЖАНРА

Двадцать пять лет назад, после того как новый литературный жанр пережил муки своего рождения, Максим Горький назвал его научно-художественным. В этой лаконичной формуле великолепно выражена сама сущность этого жанра, родившегося в нашей стране и в миллионах экземпляров переступившего ее рубежи: сочетание научного содержания и художественного образа.

«В нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой, — писал Горький. — Как этого добиться? Как сделать просветительную книгу действенной и эмоциональной?» *

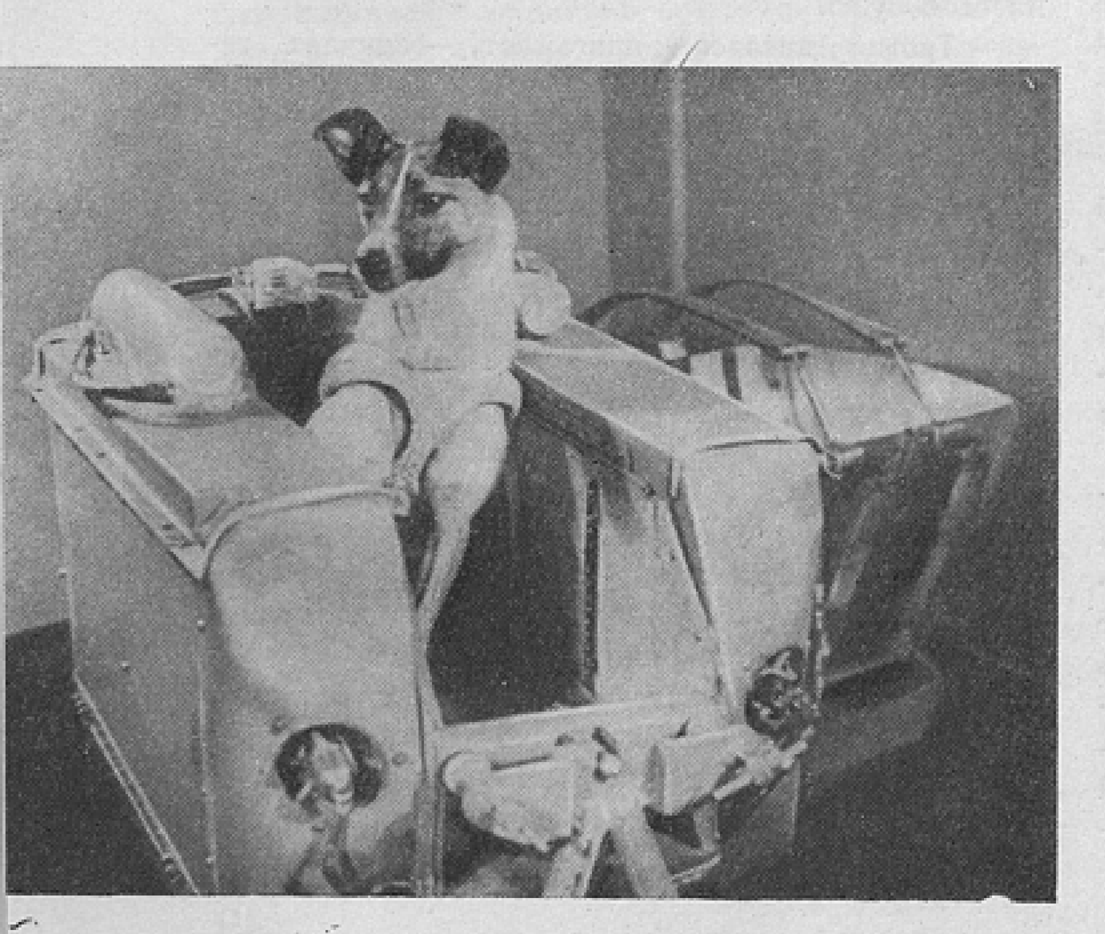
Горький в данном случае имел в виду литературу не научно-популярную, а научно-художественную. Но такого термина тогда еще не существовало.

«Прежде всего — и еще раз! — наша книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенное преодоление трудностей и поиски верного метода.

Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции» .*

* М. Горький, О литературе, «Советский писатель», М., 1953, стр. 642.

«ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ СПУТНИКИ ЗЕМЛИ»



Эти слова Максима Горького были сказаны о научно-художественном жанре в литературе. Но думается, что они применимы и к любой области искусства, где возможно появление произведений, способных своими специфическими средствами решать те же задачи.

Научно-художественное произведение, к какому бы виду искусства оно ни относилось, всегда должно быть эмоциональным, сюжетным, драматическим, обращаться не только к уму, но и к сердцу читателя или зрителя, к его чувствам. Такое произведение не только развивает интерес читателя или зрителя к каким-то животрепещущим вопросам науки (как это делают научно-популярные книги и фильмы). Главная задача такого научно-художественного произведения, как и всякого произведения художественной литературы или любого вида искусства, — воспитание зрителя, развитие его творческой фантазии, превращение его в Человека с большой буквы — творца мировой истории.

Хочется верить, что недавно вышедший на экраны страны фильм «Первые советские спутники Земли» является той ласточкой, которая хоть и не делает весны, согласно русской народной поговорке, но по крайней мере предвещает новый важный этап в развитии кинематографии, ищущей новых жанров и новых форм выражения действительности.

В наши дни недостаточно быть Кювье, который сто лет назад самоуверенно заявлял, что по обломку кости, по одному лишь зубу, найденному археологами, он может восстановить не только весь скелет, но и облик давно вымершего животного. Сейчас мы стали менее самонадеянными и хорошо знаем, сколько нужно материала, опытов и поисков, чтобы создать лишь первый набросок теории, увидеть хотя бы смутные очертания прошлого или будущего. Тем более трудно было бы по одному лишь произведению пытаться построить поэтику нового жанра. Но вполне можно — и, пожалуй, особенно важно сделать это с самого начала — наметить какие-то общие, исходные положения.

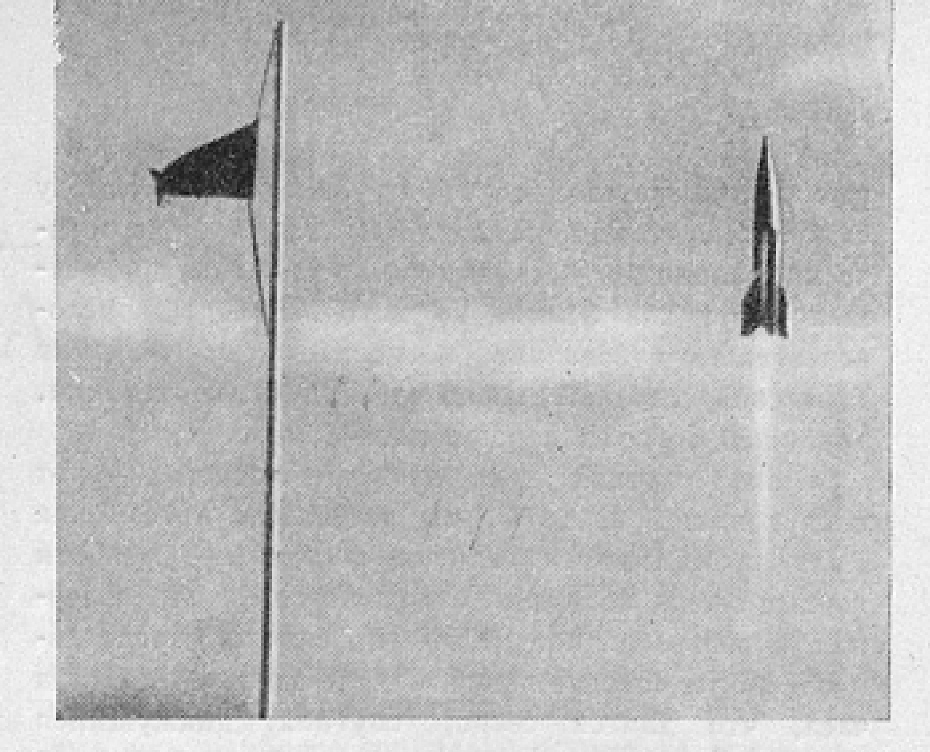
* Там же.

Наука вошла сейчас во все поры нашей повседневной жизни. На ее основе реорганизована и стремительными темпами развивается наша промышленность. Мы не мыслим себе передового сельского хозяйства, не опирающегося на силу и мудрость науки. Наш быт — жилище, пища, одежда, предметы широкого потребления — очень многим обязан науке. Наука сейчас стала орудием и творцом политики (вспомним, что мы живем в великий век атомной энергии, баллистических межконтинентальных ракет и искусственных спутников Земли!). Наконец, научным коммунизмом зовется одухотворяющее всех нас и ведущее вперед учение.

Десятки, если не сотни тысяч людей в нашей стране имеют ученые степени; диссертации пишут и защищают новаторы производства и передовики сельского хозяйства. Наука — наша плоть и кровь, так как она — обобщение всего огромного опыта народа.

И по сравнению с этим как мало места занимает наука в нашей литературе, а тем более в искусстве! Я говорю здесь не только о научно-художественном жанре, но вообще о прозе, поэзии, драматургии, художественной кинематографии, живописи. Если в отдельных произведениях литературы и искусства и появляются ученые, то показаны они в их быту, общественной деятельности, но почти никогда — в их творческом труде. А что это возможно, наглядно демонстрирует великолепный опыт «Русского леса» Леонида Леонова, где наука и искусство так органически и неразрывно слиты вместе, как в бронзе олово и медь: ни один микроскоп не сможет различить отдельно кристаллы каждого металла на отполированной до блеска, сверкающей поверхности бронзы. А разве опыт Ломоносова не говорит о том, что самая высокая поэзия может быть нераздельно соединена с наукой? И разве не раскрывает всю глубину внутренней жизни академика Павлова его великолепный портрет работы Нестерова?

Создатели фильма «Первые советские спутники Земли» (автор сценария и текста А. Сазонов, режиссеры М. Славинская и Н. Чигорин) смело взялись за самую актуальную и, пожалуй, самую трудную проблему науки второй половины двадцатого века — проблему преодоления земного тяготения, решение которой в ближайшие годы откроет человечеству дорогу к звездам. Но они не ограничились только одной этой проблемой, а широко ввели в свой фильм материал самых разнообразных наук, что бесспорно является верным и удачным решением, так как в наши дни науки неразрывно переплелись и все важные проблемы решаются комплексно. И, главное, авторы умно и талантливо ввели в свой



«ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ СПУТНИКИ ЗЕМЛИ»

фильм людей — главный и решающий «материал» (если можно так выразиться) нашего реалистического, чуждого абстракции искусства.

Хочу попутно сказать, что в литературе и искусстве довольно долгое время существовал предрассудок, который можно было бы назвать «наукобоязнью». Именно он иногда рождает даже в научно-популярной кинематографии стремление приукрасить то, что якобы «некрасиво» и «неинтересно». Не веря, что широким кругам зрителей может быть интересна наука сама по себе, некоторые деятели этой области кинематографии создают фильмы не «популярные» (а латинское слово «популярный» значит «всенародный»), но, так сказать, учебно-вспомогательные. Такие фильмы бывают похожи не на картину художника, рожденную наблюдением, опытом и вдохновением, а скорее напоминают те картинки, по которым мы в детстве изучали иностранные языки: в одном углу пашут, в другом сеют, в третьем жнут, а в четвертом косят. Тут же собрались все домашние животные, все певчие птицы, все комнатные растения. И как тут не вспомнить слова Герцена, написанные больше ста лет назад: «Вероятно, каждому человеку, сколько-нибудь привычному к размышлению, приходило в голову: отчего в природе все так весело, ярко, живо, а в книге все то же самое скучно, трудно, бледно и мертво? Неужели это — свойство речи человеческой? Я не думаю. Мне кажется, что это — вина неясного понимания и дурного изложения»...

Научно-художественный фильм обязан иметь сюжет, — быть может, и внутренний, не связанный непосредственно с судьбами людей, а заключающийся в логике развития самой науки или в постепенных этапах какого-нибудь открытия. И строиться этот фильм должен по иным композиционным принципам, чем фильм научно-популярный. Это хорошо поняли создатели картины «Пер-

вые искусственные спутники Земли». В основу сюжета своего кинорассказа они положили не логически развивающуюся историю создания конкретных спутников Земли, но историю борьбы человечества за завоевание космоса, пафос создания Советской страной передовой науки и техники, занявшей одно из первых мест в мире.

«Пока спутник совершает очередной оборот вокруг нашей планеты, мы расскажем о том, как была завоевана эта великая победа», — уже эти первые слова, которыми открывается фильм, содержат в себе образное раскрытие самого удивительного факта современности: за те краткие полтора часа, что длится сеанс, спутник, движущийся в пять раз быстрее, чем снаряд самой дальнобойной пушки, совершит путь, на который кораблям Магеллана понадобилось три года!

...Суровые стены Петропавловской крепости. Одиночная камера, где три четверти века назад был заключен «студент Санкт-Петербургского института путей сообщения» Николай Кибальчич. Догорающая, оплывшая свеча на грубом деревянном столе — уже давно она стала привычным художественным образом, аллегорически выражающим бренность человеческой жизни: мы помним такие свечи во многих художественных фильмах, начиная от «Моста Ватерлоо» и кончая «Красным и черным». Чистый лист бумаги, на котором сами собой выписываются предсмертные слова изобретателя первой в мире пороховой ракеты для полетов с экипажем — слова, которые нельзя читать без мгновенного сжатия сердца:

«Находясь в заключении, за несколько дней до смерти я пишу этот проект. Я верю в осуществимость моей идеи, и эта вера поддерживает меня в моем ужасном положении... Если же моя идея после тщательного обсуждения учеными специалистами будет признана исполнимою, то я буду счастлив тем, что окажу громадную услугу Родине и человечеству...».

Каждый из этих кадров не представляет собой ничего принципиально нового. Но из их сочетания рождается образ революционера и изобретателя, задушенного царским самодержавием, которое похоронило его гениальную идею в секретных архивах охранного отделения. Пусть мы не видим его самого — это действует, пожалуй, даже сильнее.

Образно и очень хорошо разрешены все эти сцены.

Хорошо задуманная вторая часть фильма, посвященная развитию промышленности и науки в СССР, начинается с беседы В. И. Ленина с Гербертом Уэллсом. Пусть не сохранилось документальных кинокадров, запечатлевших эту встречу,— прекрасная фотография, появляющаяся на экране, напоминает, что великий Ленин был вдохновителем грандиозного плана электрификации страны — плана, который казался «фантастическим» даже такому человеку, как Уэллс.

Как бы на фоне этой фотографии стремительно развертывается калейдоскоп кадров, в которых отражен быстрый прогресс нашей науки. Можно пожалеть лишь о том, что в них не раскрыт внутренний мир ученых, сложность и драматизм их труда... Мы видим пульт атомной электростанции, атомный реактор, но не всегда в этой серии кадров ощущается образное раскрытие темы романтика открытий и поэзия науки. Картина выиграла бы, если бы и в этих эпизодах ее авторы смелее пошли по намеченному ими правильному, новаторскому пути.

Однако, когда экран снова возвращает нас к Циолковскому — одному из корифеев советской науки, когда мы видим своими глазами запуск одной из первых наших ракет и слышим ее непривычный нашим ушам рев, снова нас охватывает неудержимое волнение: так много ассоциаций связано с этим — и мечты наших детских лет, и наш собственный труд, вложенный в создание будущего, и великие события наших дней...

И вот совсем иные люди появляются на экране — экипаж советских стратостатов; Громов, Байдуков и Беляков, участники первого полета через полюс в Америку; конструктор легендарного самолета АНТ-25. Необычайно расширяется мир, в котором мы живем (так начинают в этот момент ощущать зрители). В этих отважных людях мы видим прообраз будущих завоевателей других планет, а во впечатляющих кадрах встречи Громова в Америке мы предвкушаем тот энтузиазм, какой охватил весь мир при запуске первого советского искусственного спутника Земли.

Весь мир слушает сигналы советского спутника. Здесь образность достигается широтой поистине всемирного охвата: Япония и Франция, Мексика и Китай. Египет и Польша... Оптические и магнитные наблюдения, «метеорный патруль» Сталинабадской обсерватории... Выступают Шолохов и Поль Робсон... Медаль, выбитая в честь события, начинающего новую эру в жизни человечества... И, наконец, заключительный кадр: скульптура Г. Постникова «К звездам» —устремленная вверх серебристая фигура, как бы отделяющаяся в полете от Земли. Юноша стоит только на носке правой ноги, а в левой руке держит рвущуюся вперед ракету...

Зритель покидает кинотеатр увлеченный, растроганный, взволнованный. Он испытывает совершенно новое, неизвестное дотоле чувство предстоящего полета.

И это самое большое, за что хочется поблагодарить создателей нового фильма.

Ел. Бауман

ОТЦВЕЛИ УЖ ДАВНО ХРИЗАНТЕМЫ...

Много лет назад, в 1883 году, Д. Н. Мамин-Сибиряк, отвечая на обвинения в том, что он ввел «мужика в салон», изменив правилам «чистой художественности», писал, что русские могут справедливо гордиться своими писателями, которые отбросили «все лохмотья и декорации старинной выдохшейся эстетики и служат боевую службу, которая им в свое время зачтется».

Такую «боевую службу» служили многие произведения самого Мамина-Сибиряка. И служба эта зачлась. Высоко оценил творчество Мамина-Сибиряка В. И. Ленин. Заслуги писателя и его роль в истории русской общественности отметила в 1912 году большевистская «Правда». В наши дни произведения Мамина-Сибиряка, занимающие видное место в русском классическом наследии, пользуются большой популярностью.

И кто бы мог подумать, что сейчас, когда чем-то смешным и безнадежно старомодным выглядят эти требования «чистой художественности», кому-то придет в голову вытащить на свет «лохмотья и декорации старинной выдохшейся эстетики» и обрядить в них героев Мамина-Сибиряка? А ведь именно это и проделали авторы фильма «Во власти золота», поставленного на Свердловской киностудии по мотивам произведений Мамина-Сибиряка.

В основу картины положена пьеса «Золотопромышленники», несколько сокращенная и дополненная отдаленными «мотивами» других произведений и собственной фантазией авторов сценария Ю. Хазановича и И. Правова, который является одновременно и постановщиком фильма.

Пьеса «Золотопромышленники», представляя несомненный интерес для читателя и зрителя, не принадлежит, однако, к числу наиболее выдающихся произведений писателя. Разоблачение порядков, устоев, морали изображенного в ней мира капиталистов-золотопромышленников осложнено известным мелодраматизмом ситуаций, и это ослабляет ее социальный заряд.

Тем не менее за последнее время пьеса неоднократно привлекала внимание театров, и в тех случаях, когда театр творчески развивал то лучшее, что в ней есть, он добивался успеха. А найти и выявить наиболее социально-острые ее тенденции, проникнуть в глубину замысла было не так-то просто, потому что слишком велика оказалась опасность заблудиться в дебрях бытописательства или поддаться соблазну мелодраматических эффектов.

Авторы фильма не устояли против этих соблазнов и опасностей. Мало того, они развили и дополнили все наиболее слабое в пьесе, послужившей поводом для создания зрелища, состоящего из мелодраматических эффектов, чувствительных сцен.

Какие же «мотивы» привнесли они в фильм? Даже неполный их перечень будет выглядеть так: два убийства да еще смерть от побоев, насилие над девушкой, мордобой, похищение денег, несколько жанровых сцен разгульного пьянства и спаивания рабочих на прииске, парочка чувствительных романсов под гитару, цыганский хор, масленичное гулянье, катание на тройках с бубенцами, обряд венчания, переодевание одного из героев в женское платье.

В этом бешеном водовороте убийств, объятий, грабежей и романсов где-то уже на полпути к финалу потерялся Мамин-Сибиряк.

Собрано ли все это как попало, без смысла, лишь бы «состряпать» картину? Нет, при всей пестроте содержания тут заметна последовательно проведенная линия, есть принцип. Принцип — «сделать красиво». Суровая правда писателя-демократа стыдливо прикрыта лохмотьями той самой «выдохшейся эстетики», избавление от которой считал он огромным достижением русской литературы.

Мамин-Сибиряк беспощадно изобразил смертельную схватку матерых хищников-капиталистов. Они душат друг друга — душат, так сказать, экономически, подавляют соперников капиталом, обманом, интригами, доводят до разорения. В фильме они дошли уже до физического истребления: тут душат не в фигуральном смысле этого слова, а просто собственными руками.

Может быть, кинематографисты пошли дальше писателя в разоблачении этого мира? Нет, они

«Во власти золота» (по произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка). Авторы сценария И. Правов, Ю. Хазанович. Режиссер-постановщик И. Правов. Режиссер Л. Оболенский. Оператор И. Лукшин. Художник Б. Кавецкий. Композитор Е. Родыгин. Звукооператор Е. Никульский. Свердловская студия, 1957.

отстали от него, потому что социальную остроту подменили остротой мелодраматической, бутафорской.

Могут возникнуть возражения, что авторы фильма вольны были строить сюжет, не придерживаясь столь уж строго пьесы: ведь картина ставится «по мотивам»!

Но главная беда в том и состоит, что тенденция заменить глубину изображения внешними эффектами коснулась не только сюжетных ситуаций. Она распространилась и на трактовку образов и на весь стиль картины.

Вот, например, небольшая сценка, обрисованная немногими, но достаточно колоритными и запоминающимися штрихами.

Умирает приисковый рабочий Маркушка. Его смертельно избили в конторе хозяина прииска Засыпкина, чтобы выпытать, где находится обнаруженная им золотая жилка. Ночью к нему приезжает со своим адвокатом другой золотопромышленник — Молоков, переодетый для предосторожности. Он тоже стремится выпытать Маркушкин секрет.

Образ старателя Маркушки есть в романе Мамина-Сибиряка «Дикое счастье». Тот Маркушка тоже напал на жилку и тоже собрался умирать — только не от побоев, а от водянки. Авторы фильма, конечно, не могли отправить на тот свет своего единственного в картине пролетарского героя по такому ничтожному поводу, как водянка. Смерть от побоев, полученных в конторе хозяина, показалась им более достойной участью для него. Но простим им этот маленький грех: вероятно, они искренне полагали, что «заостряют социальную направленность». Посмотрим, что произошло дальше.

Вошли Молоков и адвокат в избу и обнаружили там — вернее, обнаружил и всячески подчеркнул оператор И. Лукшин — лежащего на кровати Маркушку, склонившуюся над ним в слезах жену и висящую на стенке икону. Засуетилась Маркушкина жена, увидев важных гостей: «Господи, и посадить-то вас некуда!» Начали торговаться. Молоков с адвокатом совсем озверели, принялись трясти умирающего. А Маркушкина жена, печальная красавица с иконописным лицом, опрятно и в старинном вкусе одетая, стоит себе под образом, удивляя кинозрителя поразительным сходством с богоматерью.

Настоящая аллегорическая картина: зверь-капиталист и его несчастная жертва — святая, только нимба не хватает! Казалось бы, чего больше — и доходчиво, и социально заострено, а уж красиво-то как! Ночь, луна, неверная тропинка в горах, таинственная избушка, злодеи, страдающая красавица...

Посмотрим, что у Мамина-Сибиряка. Вошел купец, приехавший, как и Молоков, по поводу жилки, в избу и обнаружил там... Собственно, он ничего сперва не обнаружил, потому что изба топилась по-черному и полна была едкого дыма. Страшную картину представлял сам Маркушка, отекший, с остановившимся взглядом, прикрытый кучей рвани. Была ли у Маркушки икона — неизвестно, во всяком случае, она не привлекла ничьего внимания. Красавицы-жены у Маркушки не было. Вместо нее при последних минутах у его ложа стояло трое оборванных, увечных мужиков да две бабы, далеко не святые ни по виду своему, ни по поведению. Мамин-Сибиряк описал их так: «Две женщины, одетые в полинялые ситцевые сарафаны, походили на те монеты, которые вследствие долгого употребления утратили следы своего чекана. Испитые, желтые, с одичавшим взглядом, физиономии были украшены одними синяками; у одной синяк сидел под глазом, у другой на виске...

... — Славные ребята... — умилился Маркушка, любуясь собравшейся компанией».

Конечно, это очень страшная сцена. Но ведь правдивое изображение ужасающих условий жизни и труда рабочего приискового люда, теряющего в этих условиях подчас даже человеческое подобие, «следы своего чекана», — это и есть «боевая служба» Мамина-Сибиряка, его огромная смелость, не только художественная, но и гражданская. А авторы фильма и из этой сцены сделали небольшую мелодраму с участием красивой пейзанки, то есть прибегли все к тем же «лохмотьям выдохшейся эстетики».

Мамин-Сибиряк ярко изобразил противоречие «между трудом и капиталом», контрасты уральской жизни — нечеловеческие условия существования тех, кто «золото роет в горах», и безмерную роскошь богачей-промышленников, которым это золото достается. Изобразил он и те противоречия, какие таит в себе само это золото: его безграничную власть и его бессилие.

Достиг Засыпкин большого богатства, а душа его опустошена. Чем больше веселится, флиртует, куражится Анисья, тем тоскливее у нее на сердце. Такова уж диалектика характеров этих людей, один из которых вообразил, будто за деньги он купит себе счастье и любовь, а другая решила, что именно в деньгах, в богатстве и найдет она свое счастье.

Изображение этих противоречий, имеющих глубокие социальные корни, дает писателю возможность использовать яркие краски, прибегать к контрастным сопоставлениям.

Но яркие, контрастные краски использованы и в фильме. Есть ли тут разница? Есть, и огромная. Авторов фильма контраст занимает как внешний прием изобразительности. Чуть только речь заходит о человеческой подлости, алчности, стяжатель-

стве, как появляются хризантемы, и буйные гроздья цветущей черемухи, и романтические пейзажи, и игра теней, и душещипательная музыка — словом, масса мелких мелодраматических атрибутов того же уровня, что символика в немудрящей песенке шарманщика: «Над темною могилой — веселая луна». И все эти атрибуты, в изобилии использованные в фильме, помогают авторам не разоблачить, а воспеть, по-своему опоэтизировать стаю волков, которые «скушали друг друга».

Как, например, погибла Анисья? Вот она стоит на лестнице, бросает на мужа презрительные взгляды и в довершение всего плюет ему в лицо. Выстрел. Раненая, цепляясь за перила, сползает по ступенькам. (Убийство на лестнице всегда так эффектно выглядит в кино, что авторы не могли не воспользоваться этим трюком!) Патетическая фраза, еще один плевок в физиономию Засыпкина и несколько презрительных взглядов, опять выстрел — и Анисья уже чуть живая на коленях ползет в сад, чтобы умереть в клумбе хризантем, на которых дрожат капли дождя. Слышен колокольный звон. Из-за туч выглядывают лучи солнца. А тут же любовник Анисьи залезает в сейф, а ее отец душит Засыпкина на глазах адвоката, торжествующего по этому поводу.

И вот на тему этой шакальей драки — целый романс с хризантемами, тучами, колокольным звоном.

А, собственно, кто такая эта Анисья? Хищница, пожалуй, более страшная, чем Засыпкин, Молоков, Вася. Она еще очень молода, но это она вертит всеми, как хочет, ее злая воля, не знающая удержу, толкает на преступления окружающих и заставляет содрогнуться более опытных злодеев. Она — плоть от плоти своего класса. На лету подхватила она и прочно усвоила главный его закон: «есть золото — есть человек». При всем этом Анисья — глубоко несчастный человек. И режиссеру с оператором очень хочется пожалеть ее, такую красивую, такую страдающую. Вот и умиляются они и хризантемами и ее презрительными взглядами.

В пьесе «Золотопромышленники» не было положительного героя. И вот на это место контрабандой пробирается Анисья, присвоив себе роль бунтующей личности, а авторы временами словно совсем не замечают, что это бунт хищницы.

Умиляются они подчас и поведением отца Анисьи Молокова. Им импонирует размах его характера, его известное простодушие, «широта натуры». Очень уж лихо гуляет он с цыганами, очень уж смачно разбивает нос становому.

Трудно упрекать тут актеров — И. Переверзева, исполняющего роль Молокова, и И. Кмит, играющую Анисью. На первый план в их героях выступает размах этих безусловно сильных натур, их неуемность, буйность страстей. О том, какое роковое применение получает этот размах, как, в сущности, низменны эти страсти, авторы фильма словно забывают. Поэтому и смещаются акценты в актерской игре, которая при иной трактовке могла бы прозвучать по-другому.

В фильме опоэтизирована любовь Анисьи к Васе изображенному законченным мерзавцем, опоэтизированы и любовные похождения этого Васи. Все подряд, без разбора, «сделано красиво». И только Засыпкин изображен без пощады. Почему же так «не повезло» этому персонажу? Разгадка проста: старый, обманутый муж, мучающийся от ревности, безуспешно караулящий молодую красивую жену — ну, конечно же, это объект всеобщих насмешек! И трудно артисту В. Чекмареву, исполнителю этой роли, как-то вырваться из заколдованного круга семейной драмы, в котором он вынужден действовать.

В результате и по стилю, и по сюжету, и по трактовке образов на экране оказалась трескучая мелодрама с красивой страдающей героиней, с «угаром жизни» — пьянством и цыганщиной, с револьверами, хризантемами, гитарами, с несложной моралью: «и через золото слезы льются».

Музейной ветхостью веет от всего этого. Это не те раритеты, которые стоит так тщательно хранить. Средства художественной выразительности произведений модных «драмоделов» конца прошлого века, традиции драматургии «безвременья», дополненные приемами мелодрамы немого кинематографа, выглядят сейчас безнадежным анахронизмом.

Был когда-то такой фильм: «Отцвели уж давно хризантемы в саду...». Отцвели — и тоже уж давно — фильмы этого стиля, сердцещипательные мелодрамы из «красивой жизни». И кто бы мог подумать, что аксессуары «выдохшейся эстетики» понадобятся современному киноискусству для изображения мрачного мира хищников-капиталистов, мертвой хваткой вцепившихся друг другу в горло?

А. Петровский

СПОР СО СКЕПТИКОМ

Перечитайте газеты, просмотрите стенограммы выступлений на совещаниях в Союзе писателей и Союзе кинематографистов — и вы не один раз столкнетесь с такой примерно фразой: «Мало еще создают наши писатели, работники искусства и кинематографии произведений о рабочем классе и колхозном крестьянстве, о трудовых подвигах простого советского человека». Звучит эта фраза и с трибун различных кинофестивалей, устраиваемых на предприятиях, заводах, в колхозах, в районах освоения целинных земель.

В чем же дело? Почему сравнительно мало создано фильмов, посвященных теме, единогласно признанной важнейшей?

В ответ часто указывают на то, что произведения о труде и творчестве — дело во многом новое, почти не известное классической литературе, что некоторые наши писатели и кинематографисты недостаточно знают жизнь рабочих и колхозного крестьянства, что работники редакций, издательств или сценарных отделов киностудий уделяют мало внимания созданию произведений о труде.

Но встречаются и среди критиков и среди кинодраматургов люди (их немного, но они есть), которые спрашивают: «А надо ли?»

Литература прошлого, утверждают такие скептики, обходилась без темы труда, она говорила о борьбе за освобождение человеческой личности, о страдании и счастье, добре и зле, говорила о человеческих страстях, о честолюбии, скупости, сладострастии, говорила о первой любви, муках ревности, семейном разладе, интимнейших переживаниях людей и, раскрывая это, поднимала важнейшие социальные, политические и философские вопросы эпохи. Так почему же теперь для решения этих вопросов мы должны непременно влезать в рабочие дела нашего героя? Разве многочисленные неудачи ряда художников, писавших о труде, ни о чем не говорят?

Давайте же, уважаемый скептик, разберемся в ваших доводах.

●

—Вы утверждаете, что искусство и литература прошлого интересовались чем угодно, только не трудом простого человека?

Скептик. Я не могу приписывать себе это утверждение. То, что область труда — вне сферы доступного изображению в искусстве, до меня говорили многие. И добро бы говорили какие-нибудь легкомысленные критики. Нет, подобные взгляды развивал, например, один из крупнейших писателей-реалистов — Вильям Теккерей. В одном из авторских отступлений в романе «Виргинцы» он писал:

«Писатели не могут вводить в свои истории подробности таких профессий, как адвокатура, игра на бирже, пошивка белья, портновское ремесло, аптекарское дело и т. д. Все, что может сделать писатель,— это изображать поведение людей вне их профессий, изображать их страсти, любовь, смех, развлечения, ненависть и т. д. и возможно лучше описывать их, не касаясь деловой стороны жизни и оставляя ее как бы про запас».

— О том, прав ли был Теккерей, мы поговорим попозже. Пока скажу только, что ваша ссылка на литературу и искусство прошлого неточна прежде всего с фактической стороны. В самые различные эпохи, у самых различных народов мы найдем произведения искусства, говорящие о труде и о людях труда. Перечислить примеры было бы затруднительно даже на выбор.

Художественная литература постоянно обращалась к изображению труда, говорила о значении труда для человека, о той радости,

которую может принести *деятельность*. Примеров здесь можно привести много и в русской и в западной литературе.

Существует также большая литература, посвященная работе ученых, изобретателей, художников, музыкантов, артистов и других людей науки и творчества («Жан-Кристоф» Ромена Роллана, «Гений» Теодора Драйзера, «Мартин Иден» Джека Лондона, «Гойя» Лиона Фейхтвангера и т. д.).

Верой в возможности человека-творца пронизаны и многие произведения, написанные в жанре фантастики («Туннель» Б. Келлермана, романы Жюля Верна).

Были в буржуазной литературе попытки создать целые направления, провозглашавшие своей задачей отображать человека в его делах, в труде.

Например, в XIX веке в Германии возникла литературная группа, возглавляемая писателем Густавом Фрейтагом и критиком Юлианом Шмидтом. Ю. Шмидт выдвинул лозунг: «Писатель должен искать немецкий народ на месте его работы» (Г. Фрейтаг взял этот лозунг эпиграфом к своему роману «Приход и расход»).

В XX веке французский писатель Пьер Амп провозгласил себя певцом индустриального труда. «Нет ничего прекраснее красивой работы», «Трагедия станков напряженнее трагедии спален»,— заявил Амп. В подтверждение этих мыслей Амп создал целый цикл «индустриальных романов».

Столь молодое искусство, как кино, тоже сказало свое слово в отображении труда. Вспомните, например, такие кинокартины, как «Новые времена», «Соль земли» (США), «Рассвет» (Франция), «Нет мира под оливами» (Италия), «Ганга» (Индия), «Женщина идет по земле» (Япония), «Текут мутные воды» (Аргентина) и другие.

С к е п т и к. Приведенные вами примеры не убеждают. Вы доказали, что в различные эпохи у различных народов были художественные произведения, посвященные труду. Но ведь этих произведений фактически очень немного! Вам или другим исследователям пришлось специально выискивать их в богатой истории мирового искусства.

— Вы правы, произведений о труде сравнительно немного. Но все же такие произведения были, в том числе среди шедевров мировой литературы. Следовательно, ссылки на историю не дают оснований отрицать вслед за Теккереем возможность отображения деловой стороны человеческой жизни в романах и повестях.

С к е п т и к. Достаточно еще раз, но повнимательнее обратиться к произведениям, которые упоминались, чтобы убедиться, что и Теккерей прав, и для практики нашего искусства они ничего или почти ничего не дают.

В нашем искусстве тема труда означает воспевание труда, воспевание поэзии созидательной работы. А разве о поэзии труда говорила литература прошлого?

Когда писатель прошлого касался более или менее подробно темы труда, он вынужден был прежде всего говорить не о красоте труда, а о гнете подневольной работы, о борьбе за освобождение от этого гнета. Попытки буржуазной литературы создать поэтику труда потерпели полную неудачу.

Вы говорили о литературной группе Фрейтаг—Шмидт, пытавшейся изобразить буржуа за его работой. Лев Толстой, окончив чтение романа Фрейтага «Приход и расход», записал в дневнике: «Дочел Фрейтага, плох. Невозможна поэзия аккуратности».

К. Маркс в письме к Ф. Лассалю так охарактеризовал Ю. Шмидта: «...Человек этот всегда был мне противен как воплощение буржуазного снобизма, такого отвратительного в своем литературном выражении».

Громковещательные заявления Пьера Ампа при претворении в художественную практику также оказались несостоятельными. В произведениях Ампа, лишенных остроты постановки социальных проблем, технология производства заслонила живого человека. Художественный уровень работ Ампа оказался низок.

Научно-фантастическая литература, так же как и реалистическая литература, не смогла воспеть поэзию труда, сделать ее предметом изображения. Обычно сюжетным ядром научно-фантастических романов является не труд, не процесс созидания нового, а борьба вокруг изобретения или при помощи него.

Если мы обратимся к киноискусству, то увидим, что основной пафос фильмов о труде в капиталистических странах лежит также не в области восхищения красотой созидательной творческой работы. Работа для героев этих фильмов — счастье только потому, что она приносит с собой какой-то прожиточный минимум, спасает от мучительной безработицы.

Когда Антонио Ричи, герой итальянского фильма «Похитители велосипедов» (сценарий

Ч. Дзаваттини, режиссер Витторио Де Сика) сообщает своей жене Марии, что получил работу, Мария восклицает: «Какое счастье, Антонио!», даже не спросив, какую же работу дали. Для людей, подобных Антонио и Марии или Паоло и Линде (фильм «Мечты на дорогах»), все равно, какая работа. Только бы эта работа была!

Но вот работа найдена. Что же это за работа? Это изнуряющий, изматывающий физически и психически труд у конвейера на модернизированном капиталистическом предприятии («Новые времена» Ч. Чаплина). Это поистине рабский труд на сборе фруктов в Калифорнии (фильм «Гроздья гнева»), на сборе чайного листа (фильм «Ганга»), при рубке леса (фильм «Текут мутные воды»). Это тяжелая работа в шахтах (фильм «Как зелена была моя долина»).

Все эти кинокартины не столько произведения о человеке, «организуемом процессами труда» и «в свою очередь организующем труд» (М. Горький), сколько о людях труда, показанных в борьбе за право работать в нормальных условиях. Этим и определяются конфликты и сюжеты этих фильмов. Чем же они способны помочь нашим писателям, создающим сценарии о новаторах производства?

—Во-первых, товарищ скептик, никто не отрицает, что советским писателям приходится быть новаторами в освоении темы труда. А во-вторых, вы все-таки преуменьшаете достижения литературы прошлого в отображении труда и напрасно считаете, что тяжелое положение трудящихся не давало возможности говорить о красоте труда.

Напомню вам следующие слова М. Горького: «...В прошлом почти вычеркнута была из жизни радость свободного труда, восторг достижений творчества. Я говорю—почти,— потому, что даже и подневольный труд на грабителей мира все-таки увлекал и радовал...»

В стихах Кольцова, Никитина, Некрасова, в книгах Глеба Успенского, Льва Толстого, Максима Горького вы найдете немало в высшей степени поэтических страниц, посвященных красоте труда. Косьба Левина в «Анне Карениной» Толстого или разгрузка баржи в «Моих университетах» Горького навсегда останутся классическими описаниями, великолепно передающими упоение человека захватывающим ритмом ладной, дружной работы.

Напомню вам о таком своеобразном произведении мировой литературы, как «Кола Брюньон» Ромена Роллана. Это своего рода поэма о человеческом мужестве, о торжестве одухотворенного и упорного труда.

Пример из другой области — американский фильм «Хлеб наш насущный», рассказывающий о том, как безработные сообща возделали пустующую заброшенную землю, наладили орошение этой земли и собрали первый богатый урожай. Фильм этот в свое время произвел большое впечатление и вошел в историю американского кино.

С к е п т и к. Приведенные вами примеры— исключения.

— Пусть даже исключения. Но исключения, говорящие о том, что красота труда, красота, доступная и благодарная для поэтического выражения, существует, и люди эту красоту видели, но были условия в их жизни, которые мешали этой красоте расцвести. Устраните эти отрицательные условия, и положение изменится. Поэтому Теккерей сказал только половину правды.

Мы настолько привыкли уважать труд и достоинство трудового человека, что стали забывать о тех временах, когда положение было иным.

С древнейших пор зародилось и поддерживалось моралью правящих классов презрительное отношение к труду. Оно не могло не сказаться на эстетических взглядах, на практике искусства.

Отображению труда в искусстве препятствовало также то, что художники из господствующих классов оказывались в большей или меньшей степени отдаленными от условий трудовой жизни. Плеханов в статье о французской драматической литературе и французской живописи XVIII века пишет: «Так как высшие классы не занимаются производительным трудом, то и с к у с с т в о, в о з н и к а ю щ е е в и х с р е д е, н е м о ж е т и м е т ь н и к а к о г о п р я м о г о о т н о ш е н и я к о б щ е с т в е н н о м у п р о ц е с с у п р о и з в о д с т в а».

Созданию поэзии труда препятствовало, наконец, выражаясь словами Маркса, о т ч у ж д е н и е т р у д а. Высказывание Маркса об отчуждении труда представляет для настоящего разговора такой интерес, что позволю себе остановиться на нем поподробнее.

«В чем состоит отчуждение (Entäusserung) труда? Во-первых, в том, что труд является чем-то в н е ш н и м по отношению к рабочему, то есть не принадлежит его существу, и что

поэтому рабочий не утверждает себя в своей работе, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не развивает свободной физической и духовной энергии, а изнуряет свое тело и разрушает свой дух.

Рабочий поэтому чувствует себя самим собой лишь вне работы, а во время работы он чувствует, что не принадлежит себе. Дома он тогда, когда не работает, а когда работает, он не дома. Его труд поэтому носит не добровольный, а принудительный характер,— это п р и н у д и т е л ь н ы й т р у д. Этот труд не есть удовлетворение какой-либо потребности, а только с р е д с т в о удовлетворить потребности вне труда. Отчужденность труда в наиболее чистой форме проявляется в том, что как только отсутствует физическое и другого рода принуждение, от труда убегают, как от чумы...

...Поэтому в результате как бы получается, что человек (рабочий) только в своих животных функциях, питье, еде, и деторождении и разве еще в жилище, украшениях и т. д., чувствует себя действующим свободно, в своих человеческих функциях он чувствует себя лишь животным. Животное становится человеческим, а человеческое — животным.

Еда, питье, деторождение и т. д. суть правда, также подлинно человеческие функции. Однако в абстракции, которая отделяет их от прочей сферы человеческой деятельности и делает их последними и единственными конечными целями, они носят животный характер».

Как видим, замечания Теккерея, изложенные выше, порождены не только недоверием к эстетическим возможностям темы труда, они имеют и другую основу, связанную с самим характером труда в капиталистическом обществе.

Здесь мы находим основные причины, мешавшие отображению труда в искусстве прошлого. Сохранились ли они у нас? Конечно, нет!

Презрительное отношение к труду и трудящимся если и существует, то как пережиток (здесь трудно найти другое слово) старой морали. «На почве высокой оценки труда и уважения к трудящимся,— говорит Горький,— нам дана возможность создать свою, новую мораль».

Удаленность художника от условий трудовой жизни народа тоже отходит в прошлое. Правда, еще приходится слышать на писательских или кинематографических совещаниях о том или ином художнике: «плохо знает жизнь», «оторвался от жизни своих героев», «не изучил материал». Но об этом потому и говорят, что в наших условиях — это ненормально, объяснимо лишь субъективными причинами.

Наконец, главная причина —«отчужденность труда». Отчужденность труда была порождена принудительным характером труда. С освобождением труда она исчезает, человеческая личность в труде раскрывается в лучших своих качествах. «Цель и смысл жизни— труд в коммунистическом обществе,— говорил Алексей Толстой.—Труд будит в человеке творческие силы... А есть ли в жизни счастье выше, чем творческое состояние?»

Таким образом, нашему искусству ничто не мешает показывать человека не только в его личной жизни, но и в трудовой, творческой деятельности.

С к е п т и к. А так ли это необходимо? Может быть, искусство просто-напросто не нуждается в широком показе трудовой стороны жизни человека? Может быть, такой показ ничем искусство не обогащает, и даже наоборот — приводит к односторонности?

— Передовые художники прошлого видели, что вне внимания литературы оказываются важнейшие стороны жизни, и оценивали это как недостаток литературы и искусства.

Лев Толстой в статье «Что такое искусство?» писал: «Для огромного большинства всего рабочего народа наше искусство, недоступное ему по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни». Салтыков-Щедрин сетовал на то, что русский роман заключен в узкие рамки семьи и не изображает человека в основных видах его жизнедеятельности. Чернышевский иронизировал над теми, кто хочет отдать все искусство исключительно изображению любви. «Привычка изображать любовь, любовь и вечно любовь,—писал Чернышевский,— заставляет поэтов забывать, что жизнь имеет другие стороны, гораздо более интересующие человека вообще; вся поэзия и вся изображаемая в ней жизнь принимает какой-то сентиментальный, розовый колорит, вместо серьезного изображения человеческой жизни произведения искусства представляют какой-то слишком юный (чтобы удержаться от более точных эпитетов) взгляд на жизнь, и поэт является обыкновенно молодым, очень молодым юношею, которого рассказы интересны

только для людей того же нравственного или физиологического возраста. Это, наконец, роняет искусство».

Так относились к вопросу о том, какие области человеческой жизни должны интересовать писателя, великие художники прошлого.

Как же мы, живущие в стране, впервые по-настоящему оценившей труд и трудового человека, законом своей жизни избравшие оценку человека по труду, мы, для которых звание Героя Труда является высшим,— будем сторониться отображения труда в искусстве?

Мы живем в эпоху, когда весь мир так или иначе осознал великую мощь и значение труда. На отношении к труду, к трудовому человеку раскрываются основные конфликты эпохи, основные социальные, политические и философские вопросы. Художник, наш современник, если он хочет создавать большое искусство, не может избегать этих впросов, не может не говорить о труде!

Скептик. Теоретические доводы, доказывающие значение и необходимость темы труда для нашего киноискусства, выглядят убедительно. Но обратимся к истории кино. Нетрудно убедиться: то, что хорошо звучит в теории, совсем иначе получается на практике.

Возьмем, например, двадцатые годы. Легко можно убедиться, что все успехи советского кинематографа того периода не связаны с отображением труда. Вспомните такие выдающиеся кинопроизведения, как фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингисхана». Вспомните фильмы «Сорок первый», «Красные дьяволята»— все эти работы были посвящены революционной борьбе с царизмом, гражданской войне, классовой борьбе.

— Это вполне понятно. Читайте Ленина: «Естественно и неизбежно, что первое время после пролетарской революции нас занимает более всего главная и основная задача — преодоление сопротивления буржуазии, победа над эксплуататорами, подавление их заговора».

Скептик. Это так, но все дело в том, что кинокартины, рассказывающие о трудовых буднях, были. Они, однако, ничего, кроме огорчения, не принесли. Для лучших кассовых сборов их были даже вынуждены украшать интригующими заголовками. Кинокартину о производственном соревновании называли «Знойный принц», о новом сорте хлопка —«Американка из Багдада», о восстановлении сельского хозяйства в Поволжье — «Мартин Вагнер» и т. д.

— Все эти картины созданы в самом конце двадцатых годов и даже в начале тридцатых. Двадцатые годы прошли под знаком других задач. Когда же в тридцатые годы наша страна широко развертывает социалистическое строительство и борьбу за социалистические преобразования в деревне, киноискусство обращается к теме труда и очень быстро добивается первых успехов.

В 1930 году выходит фильм Александра Довженко «Земля», получивший мировое признание и оказавший большое влияние на зарубежных мастеров кино, в частности на Росселини.

Скептик. Мне известно, что итальянцы признают влияние Довженко на свой неореализм, но влияние это объясняется вовсе не обращением Довженко к таким темам, как организация колхоза в деревне (фильм «Земля») или строительство Днепрогэса (фильм «Иван»). Лиризм Довженко, его философичность, своеобразие его творческой манеры — вот что привлекло внимание кинематографистов мира.

— Вы упрощаете вопрос о влиянии Довженко. Как успех и значение фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» объясняются не только художественным новаторством, но и новаторством его революционного содержания, так и значение «Земли» нельзя сводить к творческому почерку Довженко.

Если вы будете отстаивать свою точку зрения, то вам придется вступить в спор с теми же итальянцами, на которых вы сослались. Кинорежиссер и сценарист Карло Лидзани и журналист Массимо Мида пишут: «Уроки Довженко сейчас важнее, чем когда бы то ни было прежде потому, что простой человек, играющий все бóльшую роль в судьбах общества, неизбежно должен будет стоять в центре произведений кинематографии».

Скептик. Согласен, что обращение Довженко, Пудовкина и других наших мастеров кино к простому человеку имело громадное значение и оказало свое влияние. Но ведь обращение к простому человеку еще не означает обращения к теме труда. Здесь нельзя ставить знак равенства. Фильм «Земля» очень трудно отнести к разряду «производственных» кинокартин. Размышления о природе, о жизни и смерти, вот что главное в картине.

— Вы правы, что изображение в искусстве простого человека и решение темы труда — не одно и то же.

Но совершенно так же нельзя ставить знак равенства между темой труда и так называемыми производственными кинокартинами, пьесами, романами.

Труд — столь же широкая и неисчерпаемо глубокая тема для искусства, как и любовь, война, борьба за свободу и т. д. И решать тему труда можно в самых различных планах — в том числе и в философском.

Вернемся к фильму Довженко «Земля». Да, фильм философский. Да, лирические размышления автора занимают в нем большое место. О чем же эти размышления? О земле и человеке, и не просто о человеке, а о работнике, который эту землю пашет и бросает в нее семена, сажает деревья и собирает плоды. Такой человек-труженик бессмертен. Так бессмертен рабочий Тимош в фильме «Арсенал»: в него стреляют, а он стоит — пуля не берет его. Так бессмертен Василь в «Земле». Василя убили враги, Василя хоронят; но его мать рожает сына, но его товарищ садится на трактор Василя и перепахивает вековечные межи.

В фильме нет споров о различных способах обработки земли, но в фильме есть спор, кому эта земля должна принадлежать. И есть ответ: хозяином земли является тот, кто трудится на ней, обрабатывает ее и собирает урожай.

В фильме мало кадров сельскохозяйственных работ, но фильм пронизан поэзией земледельческого труда. Эта поэзия и в волнующейся ниве, с которой начинается фильм, и в отягощенных плодами яблонях, под которыми умирает дед Василя, и в улыбке работниц на жатве, и в победном движении трактора по просторам полей.

Скептик. Значит, вы не согласны с теми, кто считает, что тема «человек и природа» заняла в фильме «Земля» слишком много места в ущерб теме классовой борьбы?

— Такие критики, во-первых, предлагают художнику вместо имевшегося у него замысла новый, совсем иной. Во-вторых, таким критикам можно ответить словами Довженко, сказанными им в защиту Эйзенштейна: о большом художнике судят не по тому, что он не успел сделать, а по тому, что он успел.

В фильме «Земля» тема труда — это тема философская, тема мировоззрения художника.

В этом смысле уроки ранней работы Довженко были интересны не только для тех лет, но не потеряли своего боевого значения и до сих пор.

Скептик. Насколько я помню, фильм «Земля» остался единичной работой подобного плана?

— Каждое подлинное художественное произведение единично. Но это не значит, что интересующая нас тема исчерпалась или заглохла в «Земле» Довженко. Я вам напомню, что одна за другой в тридцатые годы появляются кинокартины, сделанные в разной манере и разными мастерами, заново решающие каждая по-своему тему труда. Во-первых, вспомним фильм С. Ермолинского и Ю. Райзмана «Земля жаждет». По названию этот фильм немного напоминает довженковский. Но, пожалуй, на этом сходство и ограничивается. В фильме «Земля жаждет» в центре сюжета — строительство оросительного канала в пустыне. Это уже напоминает то, что вы называете производственным сюжетом. Говорю это не для того, чтобы принизить фильм, а просто отмечаю как факт.

Авторам фильма удалось показать поэзию труда, которым заняты строители канала. Фильм начинается с впечатляющих, эмоционально очень сильных картин страшной засухи, засухи, от которой гибнут поля, погибают животные, сходят с ума люди. Финал фильма — вода, заполняющая арыки, заливающая поля, сады,— это своеобразный апофеоз человеческого труда, умения и упорства, победивших засуху.

Несомненной удачей кинокартины являются сцены строительства канала, передающие своеобразную прелесть дружной, энергичной коллективной работы. Строители работают с молодым задором; остро отточенные лопаты сверкают на солнце и так ловко входят в землю, что хочется самому взять лопату и встать в ряды работающих.

Все это сделало фильм «Земля жаждет» заметной вехой в овладении темой труда. И особенно знаменательно то, что эта кинокартина молодых мастеров оказалась явлением не только нашего искусства. Американский режиссер Кинг Видор, как известно, признавал, что сделал свой фильм «Хлеб наш насущный» под влиянием работы Райзмана—Ермолинского.

Среди картин тех лет можно найти произведения, не уступающие по художественному достоинству фильму «Земля жаждет», но именно этот фильм благодаря своему новаторству, вторжению в новые области тематики оставил след как в нашем, так и в мировом киноискусстве.

Скептик. После таких похвал фильму остается только прийти к выводу, что Райзману и Ермолинскому еще в 1930 году удалось сделать то, что не удается сейчас нашим сценаристам и режиссерам!

— Нет, конечно. Во-первых, авторы, поставив в центр фабулы фильма строительство канала, картину самого строительства нарисовали весьма упрощенно. Поражает отсутствие конкретных трудностей, которые наверняка возникали в жизни перед строителями канала и потребовали немалого напряжения сил и изобретательности. Если не считать стычки с баем да обвала, происшедшего из-за урагана, строительство канала проходит на редкость легко и гладко. Получается, что динамит (которым были взорваны холмы) плюс энтузиазм создали канал.

Все строители равно увлечены работой, равно трудолюбивы, равно энергичны. Не удивительно поэтому, что характеристики главных действующих лиц наиболее рельефно даны в эпизоде, лишь косвенно относящемся к строительству. Я имею в виду сцену отдыха строителей, когда каждый на свой манер встречает красивую девушку, разносящую воду.

Вряд ли удовлетворит нас в настоящее время также то, как трактует фильм проблему красоты труда. Авторы фильма видят ее в тех результатах, какие приносит труд, и в прелести дружной физической работы. Конечно, есть красота в ловкой физической работе. Конечно, мускулистое тело молотобойца может привлечь художника. Момент любования физически здоровым телом есть, например, в работах известного бельгийского скульптора Менье. Однако кто же согласится с немецким критиком Гаузенштейном, писавшим, что картины, рисующие купальщиц, женские бани и т. п., и работы Менье, изображающие шахтеров и рабочих, родились из единого стремления показать «привычную наготу»?! За шахтерами Менье встают большие ассоциации, связанные с тем, что мы знаем о труде.

Показывая труд советского человека, вряд ли можно ограничиваться любованием ловкой физической работой. Надо показать труд как сознательное творчество, труд как борьбу характеров, взглядов, философий, борьбу, связанную с большими задачами века.

Кинокартиной, которая так заговорила о труде, явился фильм «Встречный», поставленный в 1932 году Ф. Эрмлером и С. Юткевичем по сценарию Л. Арнштама, Д. Дэля, Ф. Эрмлера и С. Юткевича.

Фильм «Встречный» сумел за производственными конфликтами показать конфликты социальные, сумел столкнуть вокруг вопросов производства классовые интересы. Я имею в виду не только подрывную деятельность вредителя Скворцова. Отношение к работе молодого инженера Павла, его жены Кати и старого мастера Бабченко характеризуется подлинной пролетарской сознательностью. Герои фильма понимают, какое важное дело им поручено. Важное не только в хозяйственном, но и в политическом отношении. Обыкновенные технические расчеты в условиях борьбы за встречный план неожиданно наполняются политическим содержанием. «Если эти цифры против нас, значит нам не годны эти цифры,— говорит секретарь парторганизации завода Павлу, когда тот пытается доказать необходимость остановки строгального станка на два месяца.— Ты забыл, что цифры тоже могут быть партийными». Эти слова не просто броский афоризм. Содержание фильма подтверждает их правоту, показывает, как, казалось бы, чисто технические проблемы оказываются проблемами политическими. Это не только обостряет и «укрупняет» борьбу, происходящую на заводе, но делает более крупными и интересными характеры основных персонажей.

Из технических и организационных трудностей, неизбежно возникающих при освоении нового производства, авторами фильма взяты только наиболее интересные для художника. Это те трудности, на решении которых проявляется различное отношение людей к задачам, стоящим перед заводом, народом, страной. Здесь раскрываются их характеры. Это — важное завоевание драматургии тех лет, принципиально интересное вообще для произведений о труде.

Фильм «Встречный»— лиричен. Лиричность фильма — это не только любовные сцены, пейзажи и музыка. Лиричность фильма — это прежде всего выражение поэтического отношения авторов к изображенному.

Можно рассказать о процессе производства, можно внешне правдиво изобразить людей на этом производстве, но нельзя передать поэзию труда без поэтического отношения автора к изображаемому. Лиричность фильма «Встречный», его поэтичность оказались необходимыми элементами для правдивого кинорассказа об одном из эпизодов социалистического строительства. Недаром жизнерадостная песенка из фильма «Встречный»—«Нас утро

встречает прохладой» (музыка Дм. Шостаковича)— осталась в памяти советских людей прочно связанной с героическими днями первой пятилетки.

Скептик. Фильм «Встречный» действительно до сих пор является образцом производственного фильма. Но это-то меня и настораживает. Во-первых, оказывается «потолок» был достигнут еще в 1932 году...

— Здесь вы опять-таки исходите из неверной позиции, будто существует всего одна схема построения произведений о труде. Тема труда так же многообразна в своем воплощении, как любая другая большая тема искусства.

Вспомните, например, такой фильм, как «Комсомольск» (постановка С. Герасимова, сценарий М. Витухновского, С. Герасимова, З. Маркиной), созданный также в тридцатые годы. Как и «Встречный», это тоже картина о труде, о трудовом подвиге. Но разве она хоть чем-нибудь напоминает «Встречный»? Дело не только в своеобразии художественного почерка. «Комсомольск» и «Встречный» разнятся по самым общим моментам драматургии.

Бывают в жизни страны такие значительные события, отображение которых в локальном сюжете с небольшим числом действующих лиц, в сюжете, лишенном «воздуха», вызывает чувство неудовлетворенности. В особенности такая неудовлетворенность возникает, когда кинематограф обращается к отображению этого события впервые. К числу таких событий относится строительство Комсомольска.

Для кинозрителя, мало что знающего о том, как шла борьба с суровой дальневосточной природой, как на месте глухой тайги за два-три года вырос город, вполне закономерно желание увидеть не только судьбу двух-трех или четырех строителей Комсомольска, хотя бы эта судьба была типична и интересна. Кинозрителю хочется увидеть и просторы тайги, и размах работ, и трудности, стоявшие перед всем коллективом строителей. Все это требовало изменения привычной сюжетики фильма. С. Герасимов и другие авторы «Комсомольска» пошли на это.

Первоначально сценарий строился в основном на «семейном» конфликте Наташи и Владимира Соловьевых: Наташа приезжает в Комсомольск к своему мужу Владимиру Соловьеву и застает его за сборами к отъезду; Наташа не может примириться с дезертирством любимого человека и уходит от него; Владимир честной самоотверженной работой возвращает себе уважение Наташи и т. д. В фильме история отношений Наташи и Владимира сохранена, но она не исчерпывает сюжета произведения.

В фильме ряд сюжетных линий: Наташа — Владимир, линия диверсанта лже-Чеканова, линия «бузотера» Буценко и т. д.

Можно найти «точки», в которых судьбы этих людей перекрещиваются: Наташа участвует в поимке лже-Чеканова, Буценко пытается «приударить» за Наташей, Чеканов использует Буценко в своих диверсионных целях, а потом убивает его. Но если бы все сюжетные линии перекрещивались только в этих точках, это было бы довольно искусственное соединение. Подлинное сюжетное единство создает то, что, казалось, могло бы служить только фоном — строительство города Комсомольска, разрешение трудовых задач, стоявших перед всем коллективом строителей.

Именно в процессе этого строительства раскрываются характеры главных действующих лиц.

Здесь, в Комсомольске, Наташа Соловьева предстала перед мужем такой, какой он раньше не знал ее, — вожаком женской молодежи, инициатором многих интересных дел. Когда в конце фильма Владимир Соловьев несколько церемонно и смущенно приглашает Наташу на танец, со стороны могло показаться, что они почти не знакомы. Действительно, лишь здесь, в Комсомольске, они по-настоящему узнали друг друга.

Строительство Комсомольска перевоспитывает и Буценко. Правда, мы не успеваем увидеть нового Буценко — он гибнет. Но мы ясно ощущаем, что Буценко не хочет больше чувствовать себя отщепенцем среди коллектива строителей.

В статье «О профессии кинорежиссера» С. Герасимов писал: «Кинодраматургия обладает величайшим преимуществом перед любым из пространственных искусств — она способна не только отображать столкновения людей, их быт, их борьбу, но и непосредственно показывать процесс труда, что имеет для искусства социалистической эпохи совершенно исключительное значение».

В этом — особая сила кинодраматургии, как одного из видов художественной литературы.

В фильме «Комсомольск» есть ряд интересных сцен, показывающих героев картины непосредственно в процессе труда. Однако, на мой взгляд, наиболее интересной стороной

этого фильма (с точки зрения драматургии) является своеобразное построение сюжета. Герои фильма не спорят по поводу технических проблем, и столкновение страстей происходит не вокруг какой-либо одной технической задачи. И тем не менее то большое дело, каким заняты герои фильма, все время стоит в центре нашего внимания.

Скептик. Я готов согласиться с вашей оценкой фильмов «Земля», «Земля жаждет», «Встречный», «Комсомольск». Но вы умолчали об одном немаловажном обстоятельстве. Во всех этих кинокартинах, а также в других, посвященных, например, шахтерскому труду («Шахтеры», «Ночь в сентябре», «Большая жизнь»— первая серия), остроту сюжета, напряженность действия создает прямое столкновение с контрреволюционными силами, борьба не на жизнь, а на смерть с диверсантами и вредителями.

Поскольку послевоенная кинодраматургия таких конфликтов не знает, опыт этих фильмов имеет ограниченное значение. Боюсь, что если бы конфликты названных мной кинокартин ограничились только областью труда, мы вместо интересных, острых кинопроизведений имели бы скучные ленты.

— А кто вам сказал, что конфликты, лежащие «только в области труда», не являются политическими конфликтами? Так бывает только в плохих фильмах и романах. В настоящих художественных произведениях, отражающих правду жизни, за производственными конфликтами встают самые значительные и острые проблемы современной действительности. Таким образом, опыт названных вами фильмов никак нельзя считать чуждым опыту послевоенной советской кинодраматургии.

Нельзя согласиться также с вашим утверждением, что при удалении из разбираемых нами фильмов всего, что связано с диверсионной деятельностью контрреволюционеров, эти фильмы превратились бы в скучные ленты. Во-первых, такая постановка вопроса несколько схоластична, а во-вторых, на мой взгляд, самые сильные стороны фильмов «Встречный», «Комсомольск», «Большая жизнь» и других не в изображении действий диверсантов и шпионских интриг.

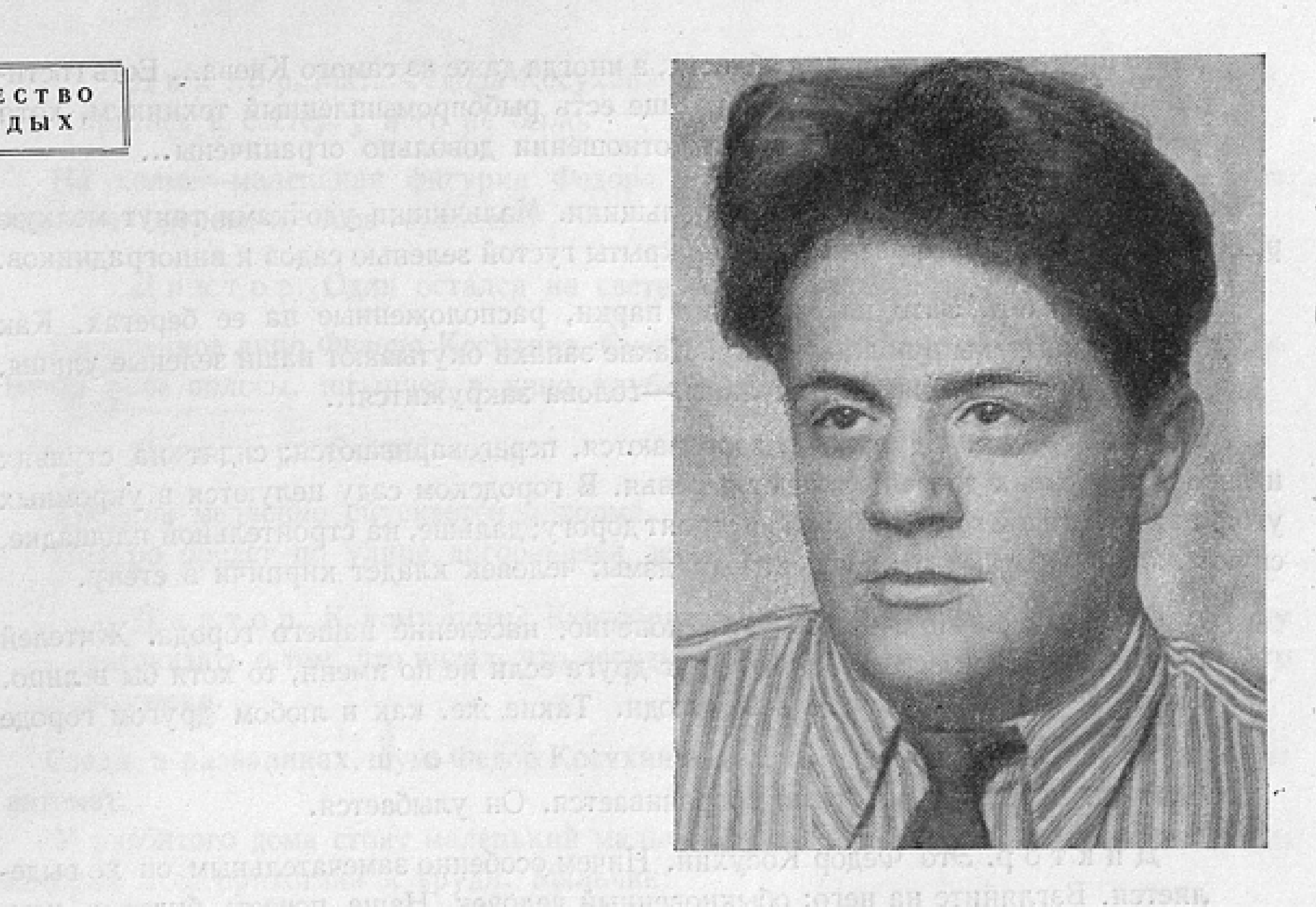
В фильме «Ночь в сентябре» все связанное с борьбой с вредителями и диверсантами сделано значительно более «эффектно», чем в первой серии «Большой жизни» (чего сто́ит, например, такой сюжетный ход, как заключение группой вредителей шахтерки Галки в сумасшедший дом!). Тем не менее фильм «Ночь в сентябре» забыт, а «Большая жизнь» еще до сих пор появляется на экранах и пользуется любовью зрителя.

В фильме «Большая жизнь» не так много сцен, посвященных непосредственно труду, и сцены эти не очень удачны. Они могут оставить впечатление, что рекордная добыча угля получена не в результате организационных мероприятий, а в основном благодаря своеобразному трудовому азарту, с каким работали Харитон Балун и Ваня Курский. Сцена рекордной добычи угля передана монтажом коротких кадров, идущих под бравурную музыку и под азартные выкрики: «Давай, давай! Крепи, успевай!», «Давай, давай, крепи, Матвей». Что-то говорится в фильме о подготовке рекорда, о новом методе работы — но все это глухо.

Однако авторы фильма писатель П. Нилин и режиссер Л. Луков, актеры Б. Андреев, П. Алейников, И. Пельтцер сумели показать нам в героях фильма неистребимую уверенность рабочего человека в своей силе и силе своих товарищей, его гордость за свой труд. Мы видим, как рождается новое отношение к труду, как оно превращает Ваню Курского и Харитона Балуна из беззаботных гуляк в передовых шахтеров.

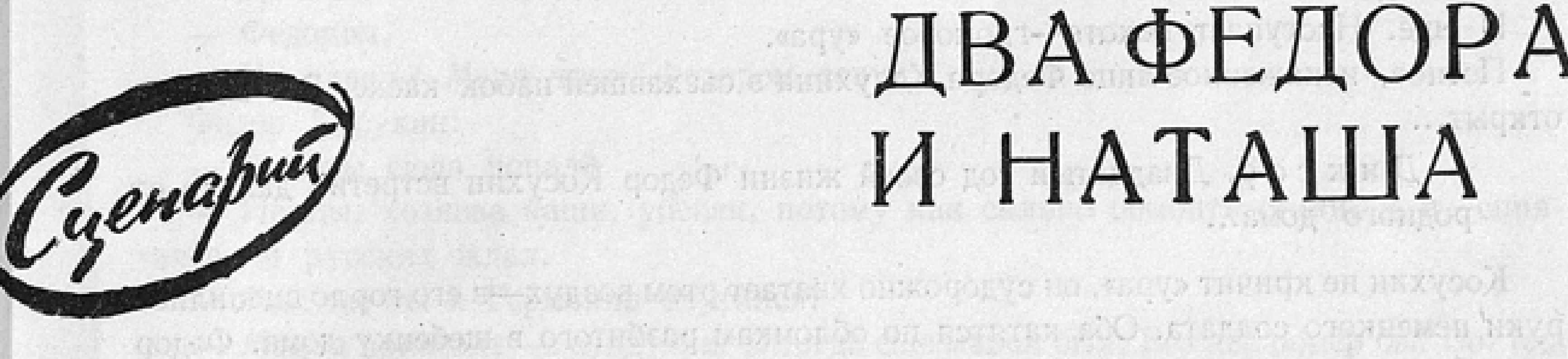
В фильмах «Встречный», «Комсомольск», «Большая жизнь» зритель узнал свою жизнь, узнал своих товарищей, тех простых и как будто бы негероических людей, которые борются на самых главных, ответственных участках нашей жизни, а потому и являются настоящими героями наших дней. Герой наших дней... Не это ли центральная проблема искусства? Решить ее без создания фильмов, отображающих труд, нельзя.

(Окончание следует)



В. Савченко

ДВА ФЕДОРА И НАТАША



Улицы небольшого украинского городка, обсаженные каштанами, белыми акациями и липами. Прохожие более часто, чем в больших городах, здороваются друг с другом.

По мостовым, выложенным брусчаткой, асфальтированным, а больше просто замощенным булыжником, а то—что греха таить!—и вовсе немощеным, редко проезжают автомобили—легковые и грузовые.

Д и к т о р. Это очень славный южный городок...

Предприятия. Кинотеатры. Парки и сады в густых купах деревьев. Круглые тумбы с афишами.

Д и к т о р. У нас есть завод сельскохозяйственных машин, не очень-то крупный, но и не малый! Два сахарных завода, кожевенный, а также элеватор, мельницы и маслобойни. Есть два кинотеатра. Театра, правда, пока еще нет, но к нам

часто приезжают артисты из области, а иногда даже из самого Киева... Есть гостиница—очень хорошая гостиница. Еще есть рыбопромышленный техникум, хотя ресурсы нашей Марыськи в этом отношении довольно ограничены...

Извилистая, неширокая речка. Купальщики. Мальчишки удочками тянут мелкую рыбешку. Крутые берега речки сплошь укрыты густой зеленью садов и виноградников.

Д и к т о р. Зато как красивы парки, расположенные на ее берегах. Как хороши каштаны в полном цвету! Какие запахи окутывают наши зеленые улицы, когда зацветают акации или липы,—голова закружится!..

Улицы городка. Идут люди, здороваются, переговариваются; сидят на стульях и лавочках у своих дверей; сажают деревья. В городском саду целуются в укромных уголках; за оградой городского сада строят дорогу; дальше, на строительной площадке, снуют люди, работают различные механизмы; человек кладет кирпичи в стену.

Д и к т о р. Но главное—это, конечно, население нашего города. Жителей в нем немного, и все они знают друг друга если не по имени, то хотя бы в лицо. Хорошие люди. Замечательные люди. Такие же, как в любом другом городе нашей республики...

Каменщик перестает работать, оборачивается. Он улыбается.

Д и к т о р. Это Федор Косухин. Ничем особенно замечательным он не выделяется. Взгляните на него: обыкновенный человек. Наша повесть будет о нем.

Мощный взрыв.

Еще один.

И еще. Наступает пехота—громовое «ура».

Потное, искаженное лицо Федора Косухина в съехавшей набок каске. Рот широко открыт...

Д и к т о р. Двадцатый год своей жизни Федор Косухин встретил далеко от родного дома...

Косухин не кричит «ура», он судорожно хватает ртом воздух—в его горло вцепились руки немецкого солдата. Оба катятся по обломкам разбитого в щебенку дома. Федор высвобождается, тяжело наваливается на немца.

...Весна. Буйно цветут яблони, трава тянет к солнцу зеленые стебли. Словно и не бывало войны...

Д и к т о р. В майские дни 1945 года солдат Федор Косухин получил известие, что его невеста, Ольга Антонова, погибла смертью храбрых в боях за город Скагенфиорд...

Трагическая музыка. Поле недавнего сражения. Дым. Разбитая, горящая боевая техника. Орудия, задравшие в задымленное небо свои исковерканные хоботы. Ящики от снарядов, сломанные повозки, разбросанное оружие и т. п. Разрушенная боем, горящая немецкая деревня.

Маленькая фигурка Федора Косухина стремительно бежит по сожженному боем, окутанному дымом полю... Взбегает на холм и останавливается.

Д и к т о р. Мать Федора Косухина умерла еще до войны, отец—в эвакуации, братьев и сестер у него не было.

На холме—маленькая фигурка Федора Косухина. Вдалеке видны догорающая немецкая деревня, поле сражения.

Д и к т о р. Один остался на свете солдат Федор Косухин.

Измученное лицо Федора Косухина. Смотрит он по сторонам невидящими глазами. Ветер рвет волосы, швыряет в лицо клубы едкого дыма.

Д и к т о р. Совсем один...

Косухин медленно спускается с холма.

Понуро бредет по улице догорающей деревни.

Д и к т о р. К кому идти? Кто обрадуется тому, что ты остался жив? Кому рассказать о том, что видел, что передумал? Некому. Нет теперь на свете такого человека.

Сзади, в развалинах, шум. Федор Косухин вздрагивает, оборачивается и вскидывает автомат.

У разбитого дома стоит маленький мальчик. Увидев Косухина, он роняет камни, которые нес, прижимая к груди. Мальчик:

— Ты русский?

— Русский.

— Да-а-а-а!.. А как тебя зовут?

— Федором.

— Не врешь? Меня тоже Федором зовут.

Федор Косухин:

— Как ты сюда попал?

— Немцы, хозяева наши, убегли, потому как сильно бомбить стали. А я—спрятался. Я русских ждал.

— Как же ты в Германии очутился?

— Мамка привезла—в сундучке. Я тогда еще малой был. Без нее помер бы. Вот она и привезла.

Ветер приносит клубы черного дыма. Мальчик щурится, отгоняет дым рукой. Федор Косухин осторожно спрашивает:

— Где же твоя мамка?

— Убило.

Хмурится солдат Федор Косухин, достает большой кусок сахару, протягивает мальчику:

— Возьми.

Мальчик прячет сахар за пазуху:

— Потом съем...

Удивленно смотрит на мальчика Косухин. Мальчик:

— Во!.. Слышишь?.. Во!.. Во!.. Не слышишь?.. Собаку там завалило...

Молчит Косухин. Мальчик продолжает:

— Раскопать надо, а то задохнется...

Федор Косухин глотает что-то вдруг застрявшее в горле и, шагнув к мальчику, гладит его по взлохмаченной голове...

Федор Косухин и маленький Федор сидят на развалинах. Мальчик ест хлеб с сахаром, а большой смотрит на него. У ног мальчика—спасенная собака. Она доедает свой кусочек хлеба, скулит. Мальчик отламывает ей еще кусочек.

— Это она теперь от радости.

Федор Косухин:

— А отец твой где?

— Мамка говорила—давно убили.

Снова что-то сжимает горло солдата Федора Косухина. Он проглатывает слюну, кладет руку на мальчиково плечо.

— Слушай, Федя... Ошиблась мамка. Твой отец жив... Это я—твой отец...

Мальчик перестает жевать, нежно улыбается:

— Врешь ты!.. Отца Василием звали, а ты—Федор.

— Это—ничего... Я твой отец... Мы поедем домой и будем жить вместе.

— Да-а-а!..

— Город у нас хороший, красивый!

— А бомбы там кидают?

— Теперь не кидают.

— Врешь ты все...

...С грохотом мчатся сквозь залитый солнцем день эшелоны. Мимо—будки и стрелки, леса и поля в белых клочьях паровозного дыма. Заглушает стук колес, обгоняет составы громкая с присвистом песня: «Давно мы дома не были!..» И машут вслед солдатам девушки, старухи да ребятишки...

Слезами радости встречают демобилизованных переполненные перроны.

Вместе с группой солдат выходят из вагона Федоры Косухины. Кругом—объятия, радостные возгласы, поцелуи и слезы...

По улице, среди большой группы демобилизованных, идет Косухин. Движения нет. Трамвайные рельсы сняты. Бросаются, узнавая близких, матери и бабки, уводят их в дома.

На перекрестке группа расходится. С Косухиными лишь двое или трое бывших солдат, окруженных родственниками. Идут мимо башни с часами. Башня истыкана снарядами, надпись: «Мин нет. Сержант Саркисян». Часы на башне разбиты...

Косухины—уже одни—идут по городскому саду с разбитой раковиной для оркестра, мимо развалины, по одну сторону которой устанавливают газетный киоск, а по другую—старый чистильщик сапог красит свое кресло и ящик...

Другая улица. Идут Федоры.

Еще одна улица. Косухин поправляет мальчику вещевой мешок:

— Устал?.. Ну, ничего, еще немного осталось... Вот только за угол завернем—и все... А ну—давай бегом!..

Они весело бегут, добегают до угла, заворачивают, внезапно останавливаются. Лицо у большого Федора мрачнеет. Малый хмуро смотрит на него. Большой кладет руку малому на плечо. Молчат.

К ним подходит седоусый человек:

— Никак, Косухин?.

— Здравствуйте, Иван Никанорыч...

Иван Никанорович обнимает Косухина.

— Вернулся?.. Молодец!.. А это...

Федор Косухин большой говорит:

— Это мой сын.

Иван Никанорович вопросительно смотрит на него, уже раскрывает рот, но Косухин повторяет жестко:

— Сын.

Иван Никанорович кивает:

— Понятно...

Из-за забора доносится крик:

— Ва-ся!.. Васечка!..

Иван Никанорович:

— Это новая соседка. На месте доктора живет... Добрейшей души женщина...

Лицо соседки Варвары Семеновны пышет улыбками.

— Вернулись!.. Такое счастье, такое счастье, можно даже сказать событие!.. Ух ты, малюточка моя, птичечка... Так что же вы стоите? Заходите в дом... Что ж ты стоишь? Поздоровайся с гостем. Познакомьтесь, это моя дочечка... Верочка...

Рослая юная Верочка, опустив глаза и краснея, протягивает руку. Варвара Семеновна:

— А вон то—мой муж Кирилл Мефодиевич.

Муж, долговязый и седовласый, складывает метр, вынимает изо рта кучу гвоздей, но ничего не говорит, только кивает.

Иван Никанорович отстраняет руки Варвары Семеновны, протянувшиеся к косухинскому чемодану:

— Они ко мне пойдут.

Он поднимает чемодан, трогает за плечо малого:

— Айда, малый.

Старший Косухин говорит:

— Нет... Мы сначала домой зайдем.

Иван Никанорович молча кивает и уходит с чемоданом.

И тут мы видим впервые косухинский дом. Это развалина. Сохранились—и то относительно—лишь две стены углом. Подходят Косухины.

— Вот это и есть мой дом... Выходит, зря ехали...

Старший Косухин резко, шагнув вперед, бьет по краю стены. Валятся искрошенные кирпичи. Мальчик точно так же бьет по большой стене: оборачивается к солдату Федору Косухину, говорит:

— А здесь—крепко.

Косухин молча смотрит на него. Потом еще раз бьет по стене, подтверждает:

— Здесь—крепко...

Со звоном ударяет камень в немецкую каску. Еще камни и комья земли.

— По фашистскому захватчику из тяжелой орудии—огонь!

Несколько мальчишек азартно обстреливают чучело в каске, которое стоит на пустыре, неподалеку от косухинской развалины.

Развалина расчищена. Старший Косухин и Иван Никанорович в фартуках выкладывают стену.

Малый Федор тащит в ведре мусор. Высыпает. Около него вертится собачонка.

Ребята замечают малого Федора, бросают чучело, подходят. Передний кивает на собаку, шмыгает носом и спрашивает простуженным басом:

— Это у тебя что за кабыздох? Собачья кошка? Или, может, какой павиан?

Мальчишки гогочут:

— Скажет тоже, черт хрипатый!

А малый Федор чуть не задохнулся от обиды:

— Много вы понимаете—павиан! Это же «псетер». Пес медвежьей породы. Он мог бы с теленка вырасти.

Хрипатый:

— Чего же не вырос?

— Оттого...

— Видать, порода не та.

— А питания та? Мы с ней под немцем чуть с голоду не подохли!.. Хочешь, я тебе дам в ухо?

Хрипатый качает головой, искренне:

— Не-е...

Не то, чтобы он испугался—вовсе нет,—просто Хрипатый человек серьезный, миролюбивый. Он говорит деловито:

— А я знаю, где растет редиска. Огурцы тоже есть. И еще разный овощ... Хошь, покажу?

Малый Федор хмуро молчит.

А Хрипатый встрепенулся, сунул пальцы в рот, свистнул разбойным свистом. Засвистели ребята. Хрипатый берет в руки воображаемый штурвал, заводит мотор. Заводят моторы его товарищи:

— Ж-ж-ж-ж...

Разворачивает Хрипатый свою машину и—вихрем—в кусты.

Мальчишки за ним.

С завистью смотрит им вслед Федор маленький. Берется за свое ведро... Поднимает глаза вверх. Встречается взглядом со старшим Косухиным: тот уже давно наблюдает за ним. Улыбается:

— Что же ты?.. Догоняй!

Маленький Федор смотрит на большого, как бы извиняясь, робко улыбается, медленно ставит ведро и тут же срывается с места, во всю прыть бежит за ребятами. И руки его берут воображаемый штурвал, и еще один мотор начинает работать.

Оборачиваются на бегу ребята, дразнят:

— Догоняй!

Еще быстрей бежит Федор.

Обгоняет, спотыкается, падает.

С разбегу валятся на него ребята. Куча-мала. Звонкий смех.

Носится вокруг собака, пытаясь укусить голые пятки...

. . . Дом готов.

Голова малого Федора на подушке. Он спит. Большая комната с глиняным полом. Вечер. Из открытых окон слышится шорох листьев, соловьи. Большая русская печь. Гвозди, вбитые в стенку, вместо платяного шкафа—три повыше и три пониже, на них висит незамысловатая одежда Федоров—большого и малого. Самодельный некрашеный комодик из фанеры, на нем обломок зеркала. Дальше—полка с посудой, тут же пара

закопченных кастрюль, чугунок, помятая сковородка, инвалид-чайник с замотанной проволокой ручкой и скудные съестные припасы. Здесь светлее: лампочка, прикрытая абажуром из газеты, шнурком оттянута в угол. В ее свете Косухин большой, склонившись над корытом, стирает носки малого...

Диктор. И зажили вдвоем Федоры—большой и малый—так прозвали их у нас в городе. Жили не то, чтобы очень уж богато—кто же жил богато в те трудные времена?—но и не так, чтобы очень уж бедно...

Слышно, как Федор малый бормочет во сне, ворочается. Большой настороженно поднимает голову. Вытирает руки, подходит, поправляет одеяло. Вздыхает, возвращается к корыту.

Огромные руки Федора большого трут носочки малого.

...Крошечные руки Федора малого трут брюки большого.

Малый вытирает пот со лба. Снова начинает стирать.

Диктор. По утрам большой Федор уходил работать на стройку, а малый исполнял всякую домашнюю работу. Он был настоящий хозяин, самостоятельный человек...

Справа сидят на бревне Хрипатый и еще два или три мальчишки и смотрят на малого.

Хрипатый просит, видно, уже не первый раз:

— Фе-едь, а, малый... Дай я постираю...

Малый Федор снова вытирает пот со лба, а заодно и нос:

— Нельзя. Я бы дал, да не умеешь ты, испортишь.

Хрипатый вздыхает.

Малый Федор смилостивился:

— Ладно! Возьми метлу да подмети двор.

Хрипатый, сияя, вскакивает, хватает метлу.

Один из мальчишек пытается отнять у него метлу:

— Отдай!

И—малому Федору:

— Я буду, мне, Федька!.. (Хрипатому.) Ты уже картошку чистил, лучину щепал. Отдай!

— Пусти, а то как дам!

— Я те дам, я те так дам!

Малый Федор вмешивается в спор, строго:

— Тише! Стыкаться—вечером за сараями. Сейчас не время.

Тут раздается шипение.

Из кастрюли бежит на плиту суп.

Малый Федор смотрит, морщится:

— Эх, вы!.. Суп-то упустили!.. Бить вас некому!

По улице с кастрюлькой в узелке идет малый Федор. У калитки его ждет Хрипатый. Идут вместе.

Диктор. В то время в нашем городе не было ни одной столовой—не то что теперь. Поэтому малый Федор носил большому Федору обед на строительство. Да и другие ребята тоже...

Идут по улице малый Федор и Хрипатый. С ними—мальчишки.

Подходят к проходной.

Вахтерша пропускает Федора малого и Хрипатого, а ребят задерживает:

— Вы что, ошалели?..

Ребята шарахаются, вахтерша ворчит:

— С ума посходили, черти...

С завистью смотрят ребята через высокий забор. Видно, как высоко—на третьем этаже—работают большой Федор и Иван Никанорович.

Снизу их фигурки кажутся маленькими. Видно, как к ним подходят еще фигурки поменьше: малый Федор и Хрипатый. Ставят котелки на кладку.

Малый Федор говорит:

— Воблу сегодня давали по третьему мясному талону. Суп я сварил.

Большой Федор хлебает суп:

—Хорош суп. Очень вкусный...

Малый Федор доволен.

— На второе—каша пшенная... А на третье...

Он достает из-за пазухи несколько молоденьких морковок:

— Вот... Витамины...

Большой Федор грозно смотрит на малого:

— А откуда эти витамины?

— Так... Есть тут... одно место...

— Ну-ну!.. Я те дам—одно место.

— Чего — дам?.. Она там просто так... Сама растет, без хозяев.

Большой Федор строго посмотрел на него, сложил тоненькие морковки вместе, откусил...

...По улице, вертя на пальцах пустые котелки, бежит малый Федор.

Д и к т о р. Покончив с обязанностями хозяина дома, малый Федор становился свободным человеком. Остальную часть дня до вечера он проводил по-разному...

Из дома выходит соседка Варвара Семеновна, зовет:

— Вася!.. Васечка!

Она протягивает к кому-то руки, блаженно улыбается, чуть не захлебывается от умиления:

— Топ-топ-топ, топ-топ-топ! Бегут! Боже, как они спешат!.. Малюточки мои золотые!

Варвара Семеновна наливает в корыто помои. Хрюкая, подбегает большая розовая свинья. Жрет.

Варвара Семеновна всплескивает руками от удивления и восторга:

— Кушают! Васечки кушают! Ох-ти, рыбонька! Птичечка!

Варвара Семеновна оглядывается—с кем бы поделиться переполняющим ее восторгом, и вдруг в ее глазах загорается новый огонь, а лицо делается еще более умиленным:

— Федя, Федечка! Иди скорее к тете Варе!

Федор малый останавливается:

— Не могу, тетя Варя, потому как много дел важных!

Варвара Семеновна растрогалась:

— Ох-ти, малюточки мои золотые...

Лицо у малого Федора скисает, он круто поворачивается, идет прочь.

Варвара Семеновна не растеряна:

— Федечка, мальчик! Иди, я тебя вареньем угощу!

Федор снова останавливается.

— А сиротинушкой меня называть не будете?

— Да нет же, Федечка, нет же!

— И за щеку щипать не будете?

— Не буду, Федечка.

Махнул Федор малый рукой:

— Ладно, давайте варенье!

Лицо Варвары Семеновны сверкает улыбками. Она всплескивает руками от удивления и восторга:

— Кушают!.. Федечки кушают!

За столом сидит малый Федор и ест варенье.

— Птичечка!.. И никто-то тебя не накормит, не приласкает. Никто-то тебя не приголубит. А какой хорошенький, красивенький мальчик!

Тут Варвара Семеновна в избытке чувств протягивает руку и щиплет Федора малого за щеку.

Федор малый вырывается, соскакивает со стула:

— А говорили, не будете!

— Не буду, больше не буду!.. Сиротинушка...

Малый Федор смотрит прямо ей в глаза — строго и гордо.

— Никакой я не сиротинушка. Я—человек!

— У-тю-тю! У-тю-тю!

— И вовсе не у-тю-тю. Человек и все.

...Из ворот городского Дома пионеров выходит отряд. Бьют барабаны, гремят горны, развеваются знамена. Гордо шагает во главе колонны строгая девушка Вера Кирилловна.

В конце колонны Федор малый, Хрипатый и их два друга. А еще сзади них две девочки постарше—для надзора.

Хрипатый настроен уныло:

— Сейчас опять будет про международное доказывать.

Ребята:

— Не... Это она вчера... Сегодня про успехи...

— А то про недостатки... Айда, лучше яблок нарвем.

Но Федор малый придерживается другого мнения:

— Не... нельзя...

Бьют барабаны, трубят горны, гордо шагает Вера.

Федор малый продолжает:

— Яблоки—они еще не готовы. Оскомина одна от них. Айда лучше купаться...

Старшие девочки решают вмешаться:

— А мы скажем...

Но, увидав четыре чумазых кулака, благоразумно замолкают и, разняв руки, обходят мальчишек.

Мальчишки шмыгают в подворотню...

На берегу речки Марыськи лежат на желтом песке ребята. Хрипатый поднимается

на локте, продолжает разговор:

— Тогда слив или груш...

— Не... Не поспели еще груши и сливы, зеленые... Морковь сейчас в полную силу вошла...

Подумав, малый Федор принимает решение, встает:

— Айда к Аистихе—морковку дергать!

Мазанка в небольшом саду. Расколотая взрывом яблоня. На сохранившихся ветвях—зеленая живая листва, много завязей. У яблони стоит стройная девушка лет шестнадцати, покусывает в зубах гроздь белой акации...

Диктор. Это и есть «Аистиха»... Родители ее погибли в войну. Она слышала топот кованых сапог оккупантов, видела виселицы, смерть и страдания... Ей очень хочется счастья, а счастья она еще не видела...

Как жердь худой, длинный старик несет ведро с водой. Ставит его на землю и хватается за сердце. Тяжело дышит. Наташа подбегает, мягко отталкивает старика от ведра.

— А-ах!.. Ну опять вы за свое, дедушка...

— Ты что, думаешь,—я уже совсем старая развалина? Да? Не-е-ет! Шалишь! Врут твои доктора. Я еще—знаешь?..

Девушка подхватывает ведро, идет к дому. Старик за ней.

За забором Федор малый с приятелями.

Диктор. С этим небольшим семейством отношения поддерживал только Федор малый. Впрочем, отношения у них—совсем особого рода.

Федор малый отгибает доску забора, командует:

— Ушли... Давай!

Исчезает за забором. За ним—ребята.

Диктор. Так проводил летние дни Федор малый, так же, как большинство мальчишек его возраста в подобных нашему городках... А Федор большой...

Быстро идет по улице Федор большой. Прохожие останавливают его, по жестам видно—зовут куда-то, что-то предлагают, упрекают, подсмеиваются. Улыбается большой Косухин и, видимо, отказывается. Голосов не слышно.

Диктор. По-разному живут люди нашего города: кто учится, кто в кружках занимается, кто бродит с любимой девушкой по улицам. Одни идут на лекцию, другие в кино или на танцы. Те—в гости друг к другу, а эти—в пивную, но все группами, вместе, гуртом... А Федор Косухин жил отдельно: отработает положенные часы—и домой!..

Быстро идет по улице большой Федор Косухин.

Диктор. ...Домой, к Федьке. Только с Федькой и чувствовал себя хорошо.

Через забор перелезают Хрипатый с друзьями и удирают, роняя молодые морковки. Косухин, улыбаясь, глядит им вслед. За забором возня.

Двор. Наташа Лелюшенко держит за шиворот вырывающегося Федора малого, а другой рукой пытается сорвать разросшуюся у забора высокую крапиву. Отчаянная борьба.

— Пусти!

— Сейчас я тебе покажу, как дергать чужую морковку...

Наташе удается, наконец, сорвать стебель крапивы.

Федор большой бросается к забору, крича:

— Э! Э! Погоди!

Наташа оборачивается к Федору большому:

— Не хочу!.. Может, тронешь?

— Нет.

— То-то! А то и тебя угощу!

— Крапивой?

— Крапивой!

— Ишь ты... Какая!

— А вот такая!

Улыбается большой Федор, просит:

— Помилуй парня, а?

Наташа смотрит, не отрываясь, на Большого, улыбается и отпускает Малого. Большой пересаживает его через забор.

Малый Федор рассматривает обожженные крапивой руки:

— Я тебя не боюсь, конопатая!

И на всякий случай исчезает.

Большой Федор улыбается девушке, идет за ним.

Наташин голос:

— Послушайте!

Федор большой останавливается, оборачивается.

Наташа стоит, уперев руки в бедра, смотрит в сторону.

— Морковки мне не жалко... Яблони поспеют—приходите.

— Спасибо...

— Пусть и он приходит.

— Ишь ты... Какая!

— А вот такая!

Далеко уже ушел большой Федор. Оборачивается.

Наташа глядит на него из-под ладони...

...Большой Федор смотрит на часы: семь часов. По улице, заполненной народом, идут Федоры большой и малый. Оглядываются на них прохожие, улыбаются. Идут Федоры по улице, и мы видим, как изменился город... Развалины расчищены, а некоторые расчищают. Прокладывают трамвайные пути...

Д и к т о р. И каждый день в семь часов вечера Федоры Косухины надевали лучшие свои костюмы и шли гулять...

Важно шествуют по улице Федоры. Идут вдоль забора, за которым виден кран, мимо газетного киоска... Заворачивают за угол—там сидит, читая газету, старый чистильщик сапог... Из подворотен и переулков выходят мальчишки, идут за Федорами на некотором расстоянии.

Большой Федор замечает их, жестом подзывает к себе.

Идут Федоры Косухины, а кругом них—толпа мальчишек. Мальчишки дерутся за место поближе к большому Федору.

Диктор. Жителям нашего города очень нравилась суровая мужская дружба Федоров. А мальчишки! О мальчишках и говорить нечего! Есть ли на свете такой мальчишка, который не оценит дружбы взрослого человека с орденами?

Они идут мимо башни—и там уже залечены следы снарядов. На лесах стоят пескоструйщики, чистят башенные каменные стены. А наверху мастер устанавливает на часах стрелки... Федор рассказывает:

— И вот, значит, когда зашли их танки во фланг нашей роте, поднялся старшина Супрун и закричал...

Белобрысый паренек прерывает:

— Нет, дядя Федор. Сначала не Супрун поднялся. Сначала лейтенант Приходько, а потом уж Супрун...

Хрипатый недоволен вмешательством:

— Да замолчи, глупый ты человек!.. Ну... и что, что же он закричал?

Большой Федор смущен:

— Да вы сами все знаете. Я уже все рассказывал.

— Это ничего... Вы еще раз...

Федоры и ребята идут мимо стойки. Большой:

— Он закричал—«Ура!.. Ура-а!»

Ребята подхватили:

— Ура-а-а!

Из проходной выскакивает вахтерша, смотрит им вслед, крестится:

— Господи!.. И к чему бы это люди с ума сходить стали? Может, снижение цен будет?

Развернутая газета. Громкий голос:

— Обувь—на пятнадцать процентов.

Старый чистильщик потрясает газетой, кричит прохожим:

— На пятнадцать процентов!.. Почистим, да?

Между его креслом и газетным киоском вырос дом. Чистильщик подбегает к углу, кричит газетчику:

— Ты слышал, да?

Он кричит кому-то, задрав вверх голову:

— Ты слышал? На пятнадцать процентов!

На четвертом этаже большой Федор кладет в стену дома кирпичи.

Диктор. Прошло два года, а, может, и больше... В жизни Косухиных внешне ничего не изменилось, и они в самих себе перемен не замечали. А перемены все же были.

...Переулок, заканчивающийся холмом. На холм взбегает Федор большой и, сунув пальцы в рот, свистит разбойным свистом.

Со всех сторон бегут к нему мальчишки, впереди Федор малый.

Большой Косухин весело кричит:

— Ну? Куда сегодня пойдем?

Мальчишки нестройно загалдели.

— Стой, ребята, не галди!

Ребята замолчали.

— Пойдем на Каличи. Там новый район будет.

С пригорка видны новые четырех- и пятиэтажные дома. Некоторые уже готовы,

а большинство еще строятся. Много башенных кранов. Идут Косухины и ребята. Большой:

— Нет-нет, ты послушай! Значит, я ему говорю: если, мол, завтра опять не будет кирпича!.. А он говорит...

Малый вставляет:

— Фырсиков не подписывает.

— Точно. Второстепенный, говорит, объект.

— Баня—второстепенный?

— Ну да! Я ему говорю: вам весь город спасибо скажет!

— А он?

— А он—что! Такой бюрократ.

Малый убежденно подтверждает:

— Да, да... Слушь, Большой, а это что—бюрократ?

— Бюрократ—это... Ну... такой тип... Научное объяснение ты еще не поймешь...

К одному из строящихся домов подъезжает машина со стройматериалами. Кран поворачивает стрелу, рабочие возятся, прицепляя балки к крану. Подходит большой Косухин с мальчишками.

Помолчали. Вдруг Хрипатый кричит:

— А гляди—кто в кране сидит!

Федор малый глядит, удивляется:

— Ух ты!.. Аистиха!

Мальчишки:

— Конопатая! Ишь ты, куда забралась!

— Хорошие у нее яблоки!

— А груши?

— И морковка тоже ничего.

— А крапива?

Большой Федор, задрав голову, смотрит на Наташу Лелюшенко.

Улыбается Наташа в будке крана, смеется, смущается. Она совсем уже взрослая девушка.

Улыбается, задрав голову, большой Косухин.

Наташа достает морковку, кидает в Косухина большого.

Смеется большой Косухин, грызет морковку, смотрит вверх. Рабочий, стоящий на заднем плане, давно уже делает Наташе какие-то знаки и, потеряв терпение, кричит сердито:

— Вира!

Не слышит Наташа. Достала другую морковку, жует ее и смеется.

— Вира, чертова девка! Смеется, а дело стоит. Вира!

Наташа услыхала наконец, берется за рычаги.

Кран поднимает балку, поворачиваясь вокруг оси. Большой Косухин с ребятами уходит от крана. Большой Косухин пропускает ребят вперед, останавливается, машет рукой.

Улыбается и машет рукой Наташа в будке крана.

Идет, снова останавливается большой Косухин, улыбается, машет Наташе рукой, кепкой.

Машет в ответ платочком Наташа Лелюшенко.

Сердитый рабочий кричит недоуменно и рассерженно:

— Вира!.. И что с ней сегодня случилось? Вира! Не слышишь, чертова девка?.. Вира! Вира!

Федор смотрит вверх, малый тянет его за рукав:

— Что такое—«вира»?

Большой не сразу откликается.

— А?.. Это значит—жизнь идет. Понимаешь?.. Жизнь...

Хрипатый поправляет:

— «Вира»—это значит «вверх».

Большой Федор:

— А?.. Верно—вверх. Конечно—вверх. А как же?

Д и к т о р. Жизнь шла... Город наш отстраивался, становился даже лучше, чем был до войны, каждый житель приложил к этому руку...

Улица города. Воскресник. Люди сажают вдоль тротуаров деревья, разбивают газоны. Работают машины.

Д и к т о р. По воскресеньям и после работы мы разбирали развалины, мостили улицы, сажали цветы.

Большой Федор роет яму под дерево, малый Федор разравнивает землю под цветочный газон.

Идет по улице Наташа, окруженная пятью или шестью парнями. Милиционер Семеныч растягивает меха баяна, все поют. Заканчивая куплет, Наташа косит глазами в ту сторону, где работают малый и большой Федоры.

Д и к т о р. Молодежь выходила на работу с песнями, и до ночи не умолкали на улицах веселые голоса.

Кончилась веселая песня, и заиграл баянист что-то протяжное и грустное, наверное, про любовь. Парни наперебой стараются привлечь Наташино внимание:

— Это новая песня, Наташа. Хочешь, я для тебя слова перепишу?

— Перепиши, спасибо.

— В клубе новое кино будет, я билеты достал. Пойдешь, Наташа?

— Отчего же нет? Пойдем.

Парень гордо смотрит на соперников, а Наташа все косит в ту сторону, где работают большой и малый Федоры.

Бросил большой Федор работу, улыбаясь, поглядывает на подходящую Наташу. Толкает малого:

— Малый, а малый?

— Чего?

— Посмотри кругом и скажи мне—какая девушка, ну... или там женщина всех красивее?

Поглядывает большой на Наташу, а малый добросовестно оглядывается кругом и говорит серьезно:

— Я думаю—эта!

И тычет пальцем. Большой смотрит.

Неподалеку от них, стоя почти по пояс в яме, лихо швыряет землю лопатой огромная и толстая женщина-великан.

Большой Косухин с сомнением качает головой:

— Эта?.. М-м-м... Быть может, ты и прав... Быть может.

Он оборачивает малого лицом к Наташе, а сам глядит в другую сторону:

— А вот она как?.. Пальцем не показывай!

— Какая же это женщина? Это ж Аистиха!

— Во-во... Ну и что же?

Федор малый презрительно кривит губы:

— Ерунда!

Косухин-отец, с сомнением в голосе:

— Хм-м...

Он отпускает Малого и, будто бы только сейчас заметив Наташу и ребят, машет ей рукой, улыбается...

Приветствуют его ребята, Семеныч и Наташа.

Наташа спрашивает у ребят:

— Вы его знаете?

Ребята все вместе:

— А как же!

— Большой Федор без малого Федора—это только половина. Они, Наташа, только вместе целое.

— Это точно. Он без малого Федьки—никуда.

— Странный парень: на танцы не ходит, не пьет, за девушками не ухаживает.

Милиционер Семеныч:

— Очень хороший парень.

Ребята:

— Кто же спорит?

— Хороший, только чудак.

Наташа серьезно смотрит на парня:

— Чудак?

И еще раз спрашивает, на этот раз неизвестно кого:

— Чудак?..

По улице идет Наташа Лелюшенко. Останавливается у дерева, хоронясь за стволом, выглядывает. Вдруг совсем прижимается к толстому стволу каштана, смотрит, чуть вскинув голову.

Вдалеке видна хата Федора Косухина. Большой и малый Федоры выходят из калитки, прощаются за руку. Большой Косухин уходит, малый машет ему рукой. Скрывается большой Федор за поворотом.

Наташа выходит из своего укрытия, подумав, идет вперед.

Двор Косухина. Малый Федор взбирается на верстачок, начинает что-то тесать топориком. Вдруг вскакивает:

— Ты что! Драться сюда пришла?

У калитки Наташа. Лицо у нее необычно кроткое, даже робкое.

— Нет... Я—так... В гости.

— Да-а-а!... Ну ладно тогда... Заходи.

Наташа подходит, присаживается на верстачок. Тешет малый Федор топориком, косится на Наташу. Наташа:

— Дома-то, наверно, не прибрано.

От возмущения Федор малый бросает топорик:

— Это у меня-то не прибрано?

Федор малый и Наташа входят в комнату, осматриваются: чисто. Наташа отодвигает шкафчик, смотрит на Федора. Тот смущен:

— Ну—это... Это—так... Здесь же не видно...

Наташа поднимает чистую занавеску, достает кастрюлю, мажет сажей Федоров курносый нос. Федор еще более смущается.

— Ну и что? Так ее же все равно на огонь ставить!

Наташа скидывает с себя платок, одевает Федоров фартук...

...На полке—сияющие кастрюли. Все будто блестит. На окнах и на столе—букетики цветов.

Сама Наташа у плиты. Она всыпает в борщ рубленую капусту:

— Через двадцать минут—снимешь с огня...

Накидывает платок, идет к двери. Останавливается:

— Он там спит?

— Кто?

— Федор... Отец твой...

— Да...

— Ты ему не говори, что я приходила. Я тебя прошу. Ну?

— Ладно уж...

— Завтра зайду—белье постираю.

— Не надо, я сам постираю. И так Федор большой узнает—беда мне будет. Я уж сам, Наташа.

— Ты же обещал не говорить... Дай честное слово!

— И так не скажу. Ты уж не надо стирать, а?

У Федора малого вид недовольный и комичный. Наташа наклоняется, целует его в щеку. Уходит.

Федор малый вытирает щеку, улыбается нежной своей улыбкой:

— О-о-от, ей богу!.. Одно слово—бабы!

В дверь входит большой Федор и останавливается. Пораженный, тихо свистит.

— Вот это да! Кто же это так убрал?

— Никто... То есть это я.—Малый Федор наклоняется к «псетеру»:—Эх, ты Жучка!.. Голодный, наверно. Покормить его надо, Федор.

Большой Федор, осматривая сияющие окна:

— Значит, ты?

— Я.

— Та-а-к!

Большой Федор идет вдоль комнаты, смотрит за шкафчик, отодвигает.

— И за шкафом ты убрал?

— А кто же?.. Я...

Большой Федор задвигает шкаф на место:

— А ну, отодвинь.

Вздохнув, малый Федор пытается отодвинуть—не выходит.

— Я, большой Федор, яблок сегодня наелся—от них вся сила уходит... Жучка! А ну—киш отсюда! (Федору большому.) Так и смотрит, что стянуть! Вот вчера, например...

Большой Федор берет цветы, нюхает:

— Ох и хитрый ты, Федор. У кого это такие цветы растут?

— Сам ты хитрый. Хрипатый цветы принес. Он ведь, знаешь, такой... У кого хошь достанет...

— А ты не достанешь?

Малый Федор скромно:

— Я?.. Я—нет.

— Скажи, пожалуйста!.. Вера убирала?

— Ну что ты!..

— Варвара Семеновна?

— Станет, она убирать. Ну сам посуди: она же весь день на базаре торгует, а когда не торгует, то свинью Ваську кормит...

Вздыхает большой Федор:

— Н-да-а... Кто же это, а?

Часы у городского сада показывают начало восьмого. Аппарат опускается—идут Федоры Косухины.

Диктор. И отправились Федоры Косухины на свою ежевечернюю прогулку, так и не перехитрив друг друга...

Большой Федор пристально смотрит на Малого. Малый сдерживает улыбку— и смотрит на противоположную сторону улицы. Вдруг Малый отворачивает голову к стене. Большой смотрит туда, куда только что смотрел Малый.

По улице, окруженная парнями, идет Наташа.

Улыбается большой Федор, а Малый смотрит в стену, и лицо у него весьма подозрительно равнодушное.

Большой переводит взгляд на Малого, который опять отвертывается к стене, улыбается:

— Стой!..

Он останавливает малого Федора и поворачивает его голову к Наташе. Видно, как Наташа входит в парк.

— Сейчас я тебе покажу, кто у нас убирал. Она?..

— Не... Она не может, потому как Аистиха. Она только крапивой дерется. И вообще... Я вспомнил.

Большой Федор упавшим голосом:

— Ну?

— Я сегодня двойку получил по арифметике.

Смеется большой Федор. Берет малого за руку, тащит:

— Идем... На танцы.

— Чего мы там не видели?

— Сегодня милиция на духовых трубах вальсы и польки играет, а милиционер Семеныч палочкой машет. Идем.

Упирается Малый:

— Пусть себе машет, сколько влезет. Ты ведь и танцевать не умеешь. Мы же в кино хотели...

— Ну и что же, что не умею. Мы так, посмотрим.

Танцплощадка. Входят Федоры Косухины.

Большой ищет глазами Наташу.

Она танцует, поглядывая на Федоров, улыбается.

Кончается музыка. Парни приглашают Наташу.

— Устала я, потом...

Наташа прислоняется к стенке, ищет глазами Федоров.

Большой Федор:

— Как станешь подрастать—обязательно отдам тебя в школу танцев. Чтоб лучше всех танцевал.

— Это еще зачем?

— Случается—нужно...

Большой Федор хлопает Федора малого по плечу:

— Придумал!.. А ну, постой здесь...

Он проталкивается к оркестру, манит Семеныча.

Семеныч, наклонившись, слушает его. Что-то горячо объясняет Федор. Что—не слыхать за шумом.

Большой Федор:

— Только смотри, как только к ней подойду,—сразу прекращай свою симфонию. Понял?

— Говорю ж тебе. Все будет в полном порядке!

Семеныч идет к своему месту, стучит палочкой по пюпитру.

Милиционеры берутся за свои трубы.

Грянул оркестр быстрый вальс.

Кружатся пары. Толкают Косухина. Он пробирается к Наташе:

— Узнаете?

— Узнаю.

— Меня Федором зовут.

— А я—Наташа.

— Давайте потанцуем?

— Давайте.

Оглянувшись на оркестр, Федор обнимает ее. И тут...

Семеныч взмахивает руками. Оркестр обрывает музыку на половине музыкальной фразы. Только литаврист, вдохновенно привскакивая, бьет в свои оглушительные тарелки. Но и он, смутившись, сел.

С облегчением вздыхает большой Федор. Наташа:

— Что это они?

— Не знаю.

Публика недовольно галдит:

— Давай танец! Чего остановились?

Милиционер Семеныч громогласно объявляет:

— Граждане, музыка устала и тоже имеет право на отдых.

Недовольно жужжа, толпа расходится. Большой Федор, послав Семенычу сигнал благодарности, обращается к Наташе:

— Пойдем пока в буфет?

— Можно...

— А то—по парку погуляем?.. Погода хорошая.

— Пойдем...

Подбегает малый Федор, дергает Большого за пиджак.

Большой Федор оборачивается к нему, потом к Наташе:

— Знакомы?

Усмехается малый Федор.

Наташа:

— Мы иногда встречаемся у меня на огороде... Кажется, происходили у нас маленькие неприятности.

Усмехается малый Федор, почесывая руку:

— Ха-а...

— Ну—не обижайся!

— Да чего уж там обижаться-то!..

Смеется Наташа:

— Я тебе целую корзину яблок подарю.

— Давай... В хозяйстве пригодится.

Большой Федор достает из кармана деньги, дает малому:

— Слушь, Малый... Ты сходи в кино... Сеньку Хрипатого позови—и сходи.

Малый Федор удивлен:

— А ты?

— А я... Я попозже приду. Ну—чего смотришь? Иди, иди...

Наташа прощается:

— До свидания, Феденька.

— До свидания...

Малый Федор раздосадован, огорчен, удивлен.

Д и к т о р. Первый раз оставил большой Федор малого, когда не был занят на работе... Неприятно малому Федору, даже в кино идти расхотелось...

Звонко смеется Наташа, улыбается большой Федор. Они идут по вечерней темнеющей улице.

— Неужели совсем не умеешь танцевать?

— Совсем.

— А если бы Семеныч не остановил музыку?

— Быть того не может.

— А если б?

Наташа снова смеется. Они останавливаются у Наташиного дома. Федор отдает ей книги:

— Это что у тебя?

— Книги.

— Я тоже люблю почитать иногда роман.

— Это учебники...—она показала на объявление, наклеенное на столбе.—Я в техникум хочу.

— От рабочего класса отрываешься?

— Нет. Я в заочный...

— Ах, в заочный... Вот в этот?.. Я туда давно уже заявление подал...

— Вот и будем учиться вместе... Я пойду, до свидания.

— До свидания...

Наташа уходит, Федор смотрит ей вслед. Потом достает карандаш и на пачке от

папирос начинает списывать висящее на столбе объявление о приеме в техникум. Хлопает дверь. Федор прячет карандаш. Голос Наташи:

— Ты, Федор?

— Я... Забыл тут кое-чего...

— Что же?

— Подойди, скажу.

Наташа подходит к забору, Федор обхватывает ее шею и целует. Наташа обнимает его обеими руками...

...По улице идет строгая девушка Вера. На полшага сзади—Кеша. Вера (тоном лектора):

— Иннокентий! Ты отстаешь от жизни...

— Я не отстаю...

— Тебе надо прочесть статью «О дружбе и любви», напечатанную в областной газете.

— Я читал...

— Неправда: если бы ты внимательно читал, ты бы знал, что говорить о любви можно тогда, когда, во-первых (она загибает палец),—путем долголетней и тщательной проверки изучишь предполагаемый объект, во-вторых...

Они заворачивают за угол...

У крыльца Наташиного дома целуются Федор и Наташа.

Увидев это, Вера останавливается, резко отворачивается, вспыхивает.

Кеша:

— Эх, ты... Путем долголетнего опыта...

Варвара Семеновна священнодействует на кухне.

Д и к т о р. По случаю своих именин Варвара Семеновна готовила званый обед.

Варвара Семеновна поучает Веру Кирилловну:

— Ты меня слушай, дуреха стоеросовая. Свое счастье упускаешь. Косухин—человек самостоятельный... К весне трех кабанов купим, оба участка под огород засеем...

— Мама!

— Что—мама? Я не возьмусь—ничего у тебя не выйдет. Малого Федьку сластями напихивай, да все гладь его рукой по чердаку. А Большого...

— Перестаньте, мама!

Вера выбегает в комнату, где сидит грустный Кеша...

По двору Варвары Семеновны идут большой Федор и Наташа. Подходят к крыльцу...

На диване рядом сидят Вера и Кеша. Входит Варвара Семеновна, поправляет стулья у стола.

— Ты, Кеша, рядом с Верой не садись. Это место отведено для другого. И вообще не увивайся возле девушки, возле барышни. Нечего. У нее жених есть. Самостоятельный человек. И не то, что ты, тетеря...

Д и к т о р. Много хлопот доставляет хозяйке званый обед... А вот и первые гости...

В передней что-то падает... Варвара Семеновна отворяет дверь. В передней целуются большой Федор и Наташа.

Варвара Семеновна отступает, невнятно бормоча.

— А... а... а...

Федор и Наташа вздрагивают.

— Поздравляем вас, Варвара Семеновна.

Наташа протягивает подарок. К коробке конфет голубой лентой привязан розовый поросенок.

Варвара Семеновна начинает всхлипывать, шумно шмыгает носом, так что большой Федор даже испугался:

— Что это с вами?

Варвара Семеновна стонет сквозь рыдания:

— Ва-а-аси-чка-а!.. (вздох)... Ва-сич-ка-а!..

Накрытый стол: студень из свиных ножек, сало толщиной в ладонь, огромный кусок тушеного мяса, окорока, шипящие в сале колбасы и прочая снедь. Голос Варвары Семеновны:

— Какая он был милая свинья! Бегал за мной, как собака! Такой умный был, уж такой умный—ну просто, как человек, только что не говорил.

Она утирает слезы, бормочет:

— Заходите, раздевайтесь, кушайте Васичку, кушайте моего дорогого Васичку...

Большой Федор молчит. Наташа:

— Мы в другой раз, Варвара Семеновна... Мы заняты, мы пойдем...

И они пятятся вместе с Федором к выходу.

Варвара Семеновна бормочет им вслед:

— До свидания, Федечка... До свиданья, Наташечка, девочка, милочка... Будь здорова, чтоб ты сгорела...

А Кеша ел Васечку большими кусками...

Утирая слезы, Варвара Семеновна повернулась к дочери:

— Дай ему, дуреха, горчицы. Не видишь— без горчицы ест человек...

... Вывеска «ЗАГС». Перед загсом небольшая толпа.

Из дверей выходят сияющий Кеша и Вера Кирилловна.

Их окружают, поздравляют. Кеша и Вера отвечают на поздравления.

Д и к т о р. Поздравим и мы молодых...

...Малый Федор стучит в окно дома Ивана Никаноровича. В окне появляется новый член семьи Ковальчуков—строгая Вера Кирилловна:

— Сени нет дома. Если ты его увидишь, то передай ему, чтобы он имел гражданское мужество и возвращался домой.

Убежал Федор малый от окна, идет за дом.

Подходит к высокой поленнице дров, зовет:

— Сень!.. Хрипатый!.. Здесь ты?

Из-за дров показывается взлохмаченная голова Хрипатого.

Солнце уже почти опустилось. По берегу Марыськи медленно идут Федор малый и Хрипатый. Хрипатый горько вздыхает.

— Раньше батька стукнет раз или два хворостиной—и все. А она!.. Вы,—говорит отцу,—постарели, папаша. К нему, говорит, надо применять не телесное наказание, а воспитывать... И как начнет про долг, про этот самый... как его... моральный!— никакой моей возможности нет...

Вздыхает малый Федор, сочувственно качает головой. Хрипатый продолжает:

— Ты, говорит, мараешь какой-то облик... А что я ей намарал? Ну—пролил клей на скатерть. Так нельзя же за это целый год воспитывать?

Сочувственно кивает малый Федор: конечно, мол, нельзя. Хрипатый:

— А брат—тоже. Был человек, как человек. На лыжах катались, гору из снега делали... А как женился...

От возмущения Хрипатый даже руками взмахивает. Вздыхает малый Федор:

— Хороший человек пропал! Что ж ты его не предупредил?

Хрипатый негодует:

— Не предупредил!.. Сто раз ему говорил—разве ж они послушают? Взрослые всегда делают так, как захотят. Захотел—и готово! Это только нам, маленьким, нельзя делать то, что хочется!

Помолчали ребята, посмотрели на закат. Хрипатый:

— Убегем, Федька! Убегем куда-нибудь в Сибирь. Строить будем, тигров голыми руками ловить. Там хоть героем сделаться можно, а здесь!..

Молчит Федор малый. Потом грустно, жалея друга:

— Я бы побег, Хрипатый, не побоялся бы. Да вот не могу большого Федора бросить! Больно хороший он человек.

— А брат мой был плохой человек? Да вот женился—и все пропало. Думаешь, Федор не женится? Я же их знаю, они все так. Влюбятся, а потом женятся. Не могут, чтобы просто так...

Федор малый иронически улыбается.

— Скажешь тоже—Федор женится! Твой брат—другое дело.

Хрипатый обиженно перебивает:

— Мой брат другое, а твой Федор не другое?.. А где он сейчас находится, твой большой Федор?

Федор малый в недоумении:

— Как это—где? Не знаю...

Хрипатый победно смотрит на товарища, улыбается торжествующе и жестоко:

— Гуляет он! Они все так: сначала гуляют, а потом женятся.

Малый Федор останавливается пораженный. Тупо смотрит на Хрипатого, бежит от него прочь—все быстрей и быстрей.

Малый Федор бежит по улице, вглядывается во встречных: нет среди них большого Федора.

Постоял на перекрестке: идут мимо люди—и нет среди них ни одного, похожего на большого Федора. Федор малый снова бросился бежать.

Вбегает в клуб. Бежит по лестницам.

Из-за дверей зала доносится голос докладчика:

— Значительные успехи, достигнутые...

Федор малый рывком дергает ручку.

Сидящий у дверей человек вздрагивает, просыпаясь. Сердито прикладывает палец к губам.

— Тсс!.. Не видишь—собрание идет?

И закрывает дверь.

Проходная стройки. Вбегает Федор малый. К вахтерше:

— Тетя Маша, большой Федор Косухин здесь?

Вахтерша:

— И чего ты горланишь, как оглашенный?

— Он на стройке?

— Нет его.

— Давно ушел?

— Что ты меня допрашиваешь? Что я слежу за ним, что ли? Господи Иисусе Христе, все с ума посходили.

Федор малый молча выскакивает из проходной, бежит по улицам, заполненным веселой толпой.

Подбегает к своему домику: темно. Снова бежит.

Взволнованно стучит в дверь Варвары Семеновны:

— Тетя Варя, большой Федор у вас?

Варвара Семеновна:

— Нет его, Федечка, чтоб он пропал. Иди отсюда, мальчик, иди.

И она захлопывает дверь.

Малый Федор опять подбегает к своему дому: темно в окнах. Вбегает во двор—на двери замок.

Крикнул малый Федор призывно и горестно:

— Федор!.. А, большой Федор?.. Па-па-а-а!..

И заплакал.

...Смеясь, бежит Наташа по заснеженной улице. За ней—большой Федор. Догоняет. Наташа прижимается к стене дома, вытягивает руки:

— Федька, не смей. Смотри, здесь с крыши каплет.

— Ну и пусть себе—это весна.

Он обнимает ее, целует.

Капает с сосулек талая вода.

Наташа отпускает немного руку, обнимавшую шею большого Федора, говорит тихонько:

— А я тебя давно полюбила... Давно... Еще тогда, когда твой Федька морковку у нас таскал... Помнишь?

Большой Федор счастливо улыбается:

— Да-а-а!.. Врешь ты все!..

— Нет...

— Ты тогда была совсем девчонка...

— Нет... Я тогда была уже не девчонка... Или, быть может, как раз тогда я и перестала быть девчонкой...

Она снова обнимает Федора.

Капает с сосулек талая вода...

...Мрачный, насупленный, сидит в углу Федор малый. Перед ним стоит серьезный, несколько торжественный и взволнованный Федор большой.

— Понимаешь, так уж получилось, Федор малый. Люблю я ее—понимаешь? Ну вот полюбил—и все!.. Я хочу, чтобы она жила здесь, у нас... с нами...

Малый Федор молчит, упрямо смотрит в сторону, все время в одну и ту же точку.

Большой Федор:

— Что же ты молчишь?..

Молчание. Потом большой Федор спрашивает:

— Ну?

Малый—грустно, покорно и горько:

— Разве же ты меня послушаешь?.. Ладно, большой Федор... Пусть живет...

Большой Федор не замечает горечи в словах сына. Обрадовался, даже поцеловал на радостях Федора малого.

— Ты, Федор, не волнуйся! Мы еще веселей жить будем. Намного веселей втроем, ого! Мы, брат, знаешь,—такую жизнь себе устроим!

А малый Федор все поглядывает в одно и то же место. Большой:

— А что это ты все туда смотришь?

Будильник. Половина восьмого.

Большой Федор улыбается:

— Ах, вот оно что! Понимаешь, Федор, вот какое дело. В общем Наташа, понимаешь, она сегодня в дневную смену работает, а я в ночную. Вот я и хотел бы, чтобы она сегодня пришла к нам...

Малый Федор говорит хмуро и горько:

— Ты уже давно со мной в семь часов не ходишь. Ты—сиди, ладно... Я уже давно сам гуляю...

Малый Федор встает, идет к двери.

Большой немного удивлен, хмурится:

— Постой, куда ты?.. Посидим сегодня дома, а?

Идет за малым Федором во двор. Малый не останавливается.

— Ну—ладно! Ну—вместе пойдем!

Малый Федор задерживается у калитки:

— Теперь уже пропало... Надо было раньше!

И убегает.

Большой Федор кидается было за ним, но передумывает. Медленно возвращается в комнату. Стоит, задумавшись. Потом взгляд его падает на часы, и большой Косухин начинает суетиться: прибирать и переодеваться одновременно. Лицо его делается возбужденным и веселым. Он поет песню с грустными есенинскими словами в темпе бравурного марша:

Под окном черемуха!
И сиянье месяца!
Это значит, милая!
Нам с тобой не встретиться!

И по всему видно—ничуть не верит этим словам большой Федор Косухин...

Цветут сады на улице, где живут Косухины.

...Федор Косухин большой отворяет свою калитку, пропускает вперед Наташу. Она идет, робко втянув плечи, с маленьким узелочком в руках.

Федор Косухин большой несет ее чемоданчик.

Они проходят по двору. Дверь домика закрывается за ними.

Диктор. С тех пор многое изменилось в домике Косухиных...

Комната: зеркальный шкаф, большая, пышно убранная кровать, новый обеденный стол, стулья, занавески и цветы на окнах—вообще все не так, как было раньше в скромном мужском жилище Федоров.

Федор малый живет за перегородкой. Новый столик, тумбочка, новая никелированная кровать. Малый Федор одевается. Заглядывает в другую комнату—никого нет. Берет веник, начинает подметать: ничего не подметается. Он садится на корточки, трет по полу пальцем, смотрит: палец чистый. Тогда он кладет веник в угол.

Включает электрический утюг. Открывает шкаф, достает Федоровы брюки. Удивленно смотрит: брюки вьгутюжены. Тогда он осматривает их критически: выглажены отлично. Он вешает их на веревочку—так, чтобы висели они, словно одеты на человеке.

Потом достает из чулана старые Федоровы брюки.

Федор малый гладит брюки. Ставит утюг на подставку. Вешает выглаженные им брюки рядом с теми, что гладила Наташа.

Огходит назад, смотрит.

Висят две пары брюк. Одни хорошо выглажены, а те, что малый Федор гладил,— неважно.

Малый Федор снимает их с веревки, сминает и бросает в чулан...

Малый Федор чистит картошку, бросает ее в варящийся на плите борщ.

Малый Федор вносит чугунок с борщом в комнату, ставит на стол, за которым сидит Федор большой. Наташа у зеркала. Она спрашивает:

— Ой, что это ты принес?

— Как—что? Борщ...

Она идет и приносит кастрюлю.

На столе кастрюля и чугунок.

Большой Федор:

— Давай пробовать. Чей лучше, тот и есть будем.

Большой Федор пробует, хмурится, передает малому ложку:

— А ну—ты!

Малый Федор пробует Наташин борщ—одну ложку, другую. Говорит:

— Да-а-а... Только у меня иногда тоже неплохо получается.

Большой Федор смеется:

— Нет уж... Пусть лучше Наташа борщ варит.

...Ветка яблони со зрелыми яблоками.

Безукоризненно подметенный двор. На веревках—выстиранное белье. На бревне сидит грустный малый Федор и вырезает из деревяшки кинжал.

Д и к т о р. Теперь уже не толпились во дворе мальчишки, не дрались, не спорили,—кому помогать малому Федору. Теперь малый Федор не был уже хозяином, самостоятельным человеком: он был такой, как все...

По двору идут большой Федор и Наташа. Малый бросает кинжал, встает. Большой Федор весело кричит:

— Мы в клуб, Федька! У нас репетиция.

— А я?

— Там тебе будет скучно.

Малый Федор, хмуро:

— Ну и пусть...

— Ты лучше с ребятами побегай.

— Или в кино сходи. Деньги на столе лежат...

— Ладно...

Наташа машет рукой:

— До свидания, Феденька! Обед на печке—горячий еще.

— И арбуз—здоровый, сладкий! Объешься!

Малый Федор скучным голосом:

— Ладно...

Малый Федор провожает их взглядом. Вздыхает и идет со двора.

...Двор Хрипатого. Хрипатый сколачивает ящик. Входит малый Федор, смотрит, как работает Хрипатый, просит:

— Дай, я один гвоздик заколочу.

— Я бы тебе дал, малый Федор, да боюсь, не умеешь ты, испортишь...

Малый Федор помолчал немного, потом:

— А я, Хрипатый, тебе всегда давал—и дрова колоть, и подметать, и все...

Он поворачивается, идет по двору. Хрипатый кричит вдогонку:

— Ладно, Малый... Забивай...

Малый Федор останавливается:

— Можешь сам забивать. Мне не надо...

Малый Федор приходит домой. Из-за перегородки слышен звонкий смех Наташи, басок большого Федора. Малый Федор подходит к двери. Протягивает руку, чтобы открыть дверь, но передумывает.

Садится на свою кровать. Смотрит на часы: семь часов.

Тикают часы: прошел час.

Федор все сидит на своей кровати, смотрит на дверь: там оживленный разговор, смех. Тикают часы, прошел еще час.

В комнате стемнело. Малый Федор лежит на своей кровати: поблескивают в темноте глаза.

Дверь шумно распахивается. На него падает полоса света. Малый Федор вскакивает, садится на кровати. На лице его робкое ожидание, страстная надежда.

Большой Федор, не замечая его, проходит по комнате в сенцы. Пьет воду. Идет обратно, замечает малого:

— Ты что это сидишь в темноте, как сыч?

— А я так... Устал я...

Большой Федор говорит:

— Ну ложись спать.

И уходит. И тотчас за дверью смех.

Малый Федор грустно смотрит на дверь. Потом встает, берет свою тумбочку, идет с ней в сенцы. Возвращается, тащит туда свою кровать. Грохот.

Большой Федор показывается в двери:

— Ты что это?

— Я там буду спать.

— Это еще почему?

— Так... Душно мне здесь...

...Под уличными часами (на них начало восьмого) идут малый Федор и Хрипатый. Молчат, друг на друга не смотрят. Подходят к ограде городского сада.

Идут Федор большой и Наташа. Тоже подходят к ограде городского сада, но с противоположной стороны.

Идут Федор малый и Хрипатый. Вдруг малый Косухин хватает Хрипатого за рукав и втаскивает его в подворотню.

Мимо них по улице проходят, держась под руку, большой Федор и Наташа. Разговаривают, наклонившись друг к другу.

Хрипатый вздыхает:

— Э-э-эх!.. Хороший был человек!

Федор малый не отвечает. Хрипатый кивает на Наташу:

— А она—как?.. Воспитывает?

— Нет... Какавой меня поит... Только я им не нужен. Убегу я, Хрипатый, в Сибирь. Там сделаюсь героем или погибну, как славный лейтенант товарищ Приходько... И пусть... Даже очень хорошо.

Хрипатый говорит смущенно, так как сам он уже раздумал бежать в Сибирь:

— Ты, Федор малый, бежать погоди... Как же это на зиму глядя бежать-то?.. Холодно... и далеко это...

Он останавливается, хватает Федора малого за плечи:

— Слушай, а ты поговори с ней. Как человек с человеком. Ну—попробуй, а?

...Малый Федор сидит на своей кровати и старательно зашивает носок. Напевает::

...Налей же в железную кружку
Свои боевые сто грамм...

Входит Наташа:

— Выйди во двор, Феденька, там тебя большой Федор ждет.

Федор малый откладывает шитье, выходит во двор.

Там стоит большой Федор. Равнодушно закуривает папиросу, а чуть в стороне от него, прислоненный к яблоне, стоит велосипед—настоящий двухколесный велосипед, с надувающимися шинами, насосом и кожаной сумкой с инструментами для ремонта.

Большой Федор кивает на велосипед:

— Принимай подарок. От Наташи и меня.

Малый Федор вспыхнул от удовольствия, заулыбался, осмотрел, потрогал велосипед, но потом снова стал грустным:

— Большое вам спасибо. Это очень хороший велосипед. Только зачем было его покупать, деньги тратить. Ведь зима скоро...

Пожал большой Федор плечами, а малый пошел к дому.

Наташа штопает носок. Малый, подходя, тоскливо и сердито:

— Ну зачем взяла, Наташа, ну? Свои и Федоровы вещи делай, а мои—не тронь!

Наташа показывает зашитый Федором носок:

— Разве же так штопают?

— Штопают.

— Я же лучше заштопаю, ты так не сумеешь.

— Ну и пусть не так... Всегда сам штопал—и было хорошо... Почему же теперь стало плохо?

Наташа отдает ему носок, иголку:

— Я хотела как лучше...

— Ничего не лучше... Лучше я сам буду зашивать.

Малый Федор чуть не плачет. Наташа, примирительно:

— Ну, скажи мне, чего ты на меня сердишься?

— Ничего не сержусь.

— Я же вижу—сердишься. Ты скажи мне прямо—что не так? Я тебя пойму, помогу. Мы вместе с тобой все исправим, и будет хорошо.

Молчит малый Федор, штопает свой носок, только покосился на Наташу недоверчиво. Наташа:

— Я все сделаю, чтобы тебе хорошо было. Скажи, чего ты хочешь?

Входит большой Федор, но его не замечают. Он останавливается в дверях, слушает.

Малый, решившись, кладет носок, смотрит на Наташу:

— Ладно, Наташа. Скажу, как человек человеку... Ну зачем ты к нам пришла? Так без тебя было хорошо... Я прошу тебя, как человека прошу: уйди, а? Пусть мы будем жить, как раньше. Говорю тебе—как человек человеку...

Наташа, широко раскрыв глаза, смотрит на малого Федора. Она растеряна, обижена, даже оскорблена до глубины души, вот-вот заплачет. Малый Федор повторяет:

— Как человек человеку...

Большой Федор делает какое-то движение, скрипит дверь.

Малый Федор оборачивается. Большой Косухин подходит к малому:

— Ты что же это, а?.. Ты что же это Наташу обижаешь?

Наташа метнулась в другую комнату—плакать.

Федор малый провожает ее глазами. Не отрываясь, смотрит на притворенную дверь.

Большой Федор:

— За что ты так ее, а?.. Что она тебе сделала плохого?.. Ну скажи, что тебе не нравится?

Малый Федор переводит взгляд от двери к полу:

— Ничего.

— Что—ничего?

— Ничего.

— Может, Наташа тебя обидела?

Молчит малый Федор. Большой:

— Может быть, я что-нибудь не так сделал?

Молчит малый Федор. Большой:

— Ну—скажи, ну—что не так? Ну?

Молчит малый Федор, угрюмо смотрит в пол.

...По улице идет Наташа. Задумалась.

Высоко в небе, над ее головой, парит бумажный змей. Двое мальчишек с крыши домика запускают его.

Слышны азартные крики. Во дворе ребята гоняют футбольный мяч. Среди них Федор малый и Хрипатый.

Наташа остановилась, смотрит на них, думает.

Кем-то неловко отброшенный мяч катится к ее ногам. Наташа толкает его ногой, бежит за мячом, гонит его мимо смущенных неожиданным вмешательством ребят, бьет. Белобрысый вратарь бросается, но—мимо. Гол. Белобрысый поднимается и говорит недружелюбно:

— Чего ты вмешиваешься? Женщины в футбол играть не могут.

Наташа задорно улыбается:

— Нет, могут. Я буду играть.

Малый Федор молчит. Хрипатый иронически оглядывается.

— Значит, могут?

— Я могу.

— Попробуй.

Игра.

Обе враждебные команды не дают Наташе мяча, злорадно смеются. Наташа рассердилась. Догнав Хрипатого, она толкает его, отнимает мяч. Свистит судья, но Наташа не слушает, ведет мяч. Бьет.

Кинулся белобрысый вратарь—мимо. Гол.

Наташа весело смеется. Победно оглядывается.

Кричит Хрипатый, ребята галдят:

— Это неправильно! Толкаться запрещено!

— Не считается! Грубая игра!

— За это с поля удаляют!

— Так нельзя!

Кричат даже мальчишки с крыши домика, запускающие змея.

Наташа азартно бросает в ответ:

— Нет, можно!

Оглядывается.

В стороне стоит малый Федор. Он не принимает участия ни в игре, ни в споре. Глаза у него хмурые, умные.

Возбуждение у Наташи проходит, она грустно говорит:

— Наверно, вы правы... И правда, нельзя.

Уходит. Сзади—хохот. Над головой в небе по-прежнему безмятежно парит змей.

Наташа идет по улице.

Возле киоска, на своем всегдашнем месте,—чистильщик. Он складывает газету, кричит:

— А Китай—да? Вот молодцы, да? Скоро от гоминдана пшик останется?.. Почистим, да?

Наташа опускает глаза, рассматривает свои перепачканные тапочки. Грустно говорит:

— Да...

...Хрипатый придерживает модель самолета, а малый Федор что-то обрезает ножницами. Обрезал и поставил самолет на стол:

— Готово... Здорово получилось, а?

— Здорово, Малый.

Малый Федор мечтательно:

— Эх, дали бы мне настоящий самолет, я бы... Я бы научился летать, полетел бы далеко-далеко—дальше всех... Не веришь?

Хрипатый (это звучит у него совсем не так, как у Малого):

— И я бы тоже дальше всех.

— И ты. Мы бы вместе полетели.

Иван Никанорович, в дверях:

— Ишь вы, герои...

Федор малый:

— Не герой я... Эх, был бы я героем, я бы... герои, они совсем не такие.

Иван Никанорович прячет улыбку:

— А какие?.. Вот я, например,—чем не герой?

Малый Федор улыбается:

— Ха-ха... Ну какой же вы герой?.. Вы—старый.

Иван Никанорович сражен аргументом, но пытается бороться:

— Д-да... А был молодой. И ты будешь старый.

— Такой, как вы?

— Точно такой.

Малый Федор недоверчиво машет рукой:

— Ну да-а!

Теперь Иван Никанорович сражен окончательно и сдается:

— Ну, Федор твой—герой.

Грустно говорит малый Федор:

— Разве герои женятся? Они скачут на вороных конях с саблей в руке, мчатся на танках, летят в самолетах и проливают кровь... Ну еще—совершают трудовые подвиги.

— Интересно... может, они еще и не пьют и не едят?.. А есть у меня к вам еще один вопрос: кто завтра пойдет в школу? А ну—марш спать!

Федор малый делается совсем грустным, смущенным. От оживления, счастья—не осталось и следа.

Иван Никанорович:

— Марш, марш домой!.. Девятый час уже!

Федор малый идет к двери. В дверях останавливается, говорит голосом, вздрагивающим от волнения, умоляюще:

— Я, дядя Иван, знаете?.. Я лучше у вас ночевать останусь. Потому как самолет надо обязательно достроить. Не закончен самолет, а если я уйду, то Сенька проспит, и я непременно просплю. А нам надо, дядя Иван, нам непременно надо отдать самолет, потому как выставка скоро будет...

Иван Никанорович:

— Ну и хорошо, что будет. Самолет-то уже готов?

Малый Федор растерянно смотрит на самолет: и правда—готов. Но тут его поддерживает Хрипатый:

— Ну и что же, что готов? Это только кажется, что готов, а на самом деле он совсем еще не готов.

Малый Федор:

— Во-во, дядя Иван, ну ни капельки он не готов. Нам его утром обязательно достроить надо.

Иван Никанорович взял в руки модель самолета, осмотрел ее, сказал «хм», потом внимательно взглянул на умоляющее лицо малого Федора:

— Ну—ладно... Оставайся.

Малый Федор снова засиял.

Иван Никанорович:

— Только дома надо предупредить.

Малый Федор снова встревожился:

— Дома—не надо. Это совсем не обязательно—дома. Пусть я не приду, а они все равно волноваться не будут. Честное слово, они даже не заметят...

Помолчал Иван Никанорович. Говорит:

— Ну—ладно...

Выходит.

Иван Никанорович спускается по ступенькам крыльца. Идет по улице...

К дверям клуба подходит Иван Никанорович. Двери распахиваются, выходит из них шумная толпа молодежи. Иван Никанорович хватает за руку пробегающую Наташу:

— А ну—отойдем... Поговорить с тобой решил.

Наташа улыбается:

— Сейчас Федор выйдет...

— Нет, с тобой говорить хочу. Тут дело такое—мягкое, сердечное, я бы даже сказал—женственное.

Кто-то из толпы молодежи кричит большому Федору, который выходит из клуба:

— Эй, Федька большой! Жену у тебя старикан увел!

Иван Никанорович:

— И уведу. Я в этих делах человек опасный... Ты только погуляй с ребятами, враз отобью.

Улыбается большой Федор, весело кричит:

— Я не ревную, Иван Никанорович! Старикам везде у нас почет!

Наташа и Иван Никанорович идут по улице. Слышны песни и говор молодежи. Иван Никанорович говорит:

— Понимаешь, Наташа, вот какое дело. Война прошла—остались на земле пожарища и развалины. Тебе объяснять не надо, сама видела... А теперь—смотри...

Новые и восстановленные дома, деревья в ярких осенних листьях.

Иван Никанорович:

— Как будто не было войны. Все, как раньше, и даже лучше. А люди—на них тоже война оставила след. В каждом сердце—рубец. Я к чему это говорю, ты пойми, Наташа. Малый Федор не хочет идти домой ночевать. Я у себя его оставил.

Наташа хочет что-то сказать, но Иван Никанорович грубовато ее останавливает.

— Ты погоди... послушай... Понимаешь? Сердце—оно нежное. Тронешь—и больно.

Наташа волнуется:

— Что же мне делать, Иван Никанорович? Он меня... Я бы все для него сделала... Все... Вот даже змей смастерила... Коробчатый...

— Ну?

— Они змей забрали... И говорят—подлизывается.

Она всхлипывает.

Иван Никанорович рассмеялся:

— Вот шельмецы!.. А ведь верно, Наташа. Правду говорят.

— Что же мне делать?

— Не знаю. Ты ближе. Сама смотри—внимательней смотри.

...Спит Хрипатый, улыбается во сне, ворочается, машет руками, ногами, толкается.

Малый Федор не спит. Глаза широко раскрыты—смотрит в потолок. В соседней комнате разговаривают.

Голос Веры Кирилловны:

— Не знаю, что у них там, в семье... Не понимаю... И Федора твоего не понимаю. Чего он на ней женился?

Пьет чай Иван Никанорович, а Кеша говорит:

— Да-да, Верочка. Я слушаю.

Вера Кирилловна напрашивается на комплимент:

— И некрасивая, тощая какая-то, и вообще... (взгляд на мужа). Ничего интересного...

Кеша:

— Волосы у нее красивые.

Невестка:

— Только что волосы... Волосы—да...

Широко раскрыв глаза, слушает малый Федор. Голос невестки:

— Если бы не волосы—любить ее было бы совершенно не за что...

Малый Федор смотрит на лежащие рядом с моделью ножницы. Сосредоточенное лицо его выражает напряженную борьбу мысли. А потом внезапно разглаживаются складочки между бровями, и лицо озаряет выражение решимости и ясного покоя.

...Наташа спит. Лунная полоска тянется от окошка к изголовью кровати. Холодноватым светом освещено Наташино лицо. Поблескивают пышные волосы, чуть вздрагивают смеженные ресницы...

Диктор. Однажды, когда большой Федор работал в ночь...

Рядом с ее головой на подушке появляется тень вихрастой головы Федора малого.

Стоит малый Федор перед Наташей, одна рука за спиной. Глотает Федор малый слюну. Лицо испуганнсе. Сжимает зубы, решается.

Спит Наташа, улыбается во сне.

Рука малого Федора осторожно берет прядь пушистых Наташиных волос. Блеснули в темноте маленькие ножницы.

Падают отрезанные волосы на Наташино лицо.

Наташа морщится, стряхивает с лица отрезанные волосы, просыпается и смотрит на подушку

По подушке рассыпалась прядь ее волос: никчемная, мертвая.

Наташа ощупывает голову, быстро вскидывает глаза.

Медленно, осторожно затворяется дверь.

Наташа подходит к зеркалу, смотрит на изуродованную свою голову, потом—в сторону комнаты Федора малого. Всхлипывает.

Малый Федор лежит на своей кровати. От окошка тянется к нему светлая лунная полоса. Скрипнула дверь. На полу появляется тень Наташи, медленно движется вперед. Малый Федор быстро отворачивается к стене, закрывает глаза. На подушку рядом с его головой ложится тень ее головы...

— Федя...

Спит Федор малый; спит или делает вид, что спит.

— Федя... Ты спишь?

Еще сильнее засопел Федор малый, даже захрапел басом.

Наташа подходит к кровати, присаживается на стул у изголовья, говорит с тоской:

— Ну, зачем ты так, Федя? Не спишь ведь ты...

Видно, не трогает малого Федора Наташина тоска. А Наташа наклонилась над ним, и упала на его щеку горячая капля, потом другая...

Перестал малый Федор сопеть, но глаза не раскрыл, наоборот, еще крепче зажмурил, нахмурил белесые брови.

Наташа:

— Давай жить в мире, славный мой мальчик... Хочешь—завтра в лес пойдем: я знаю, где орехов много... А то—хочешь—на Марыську. За железнодорожным мостом ручей в нее впадает—прозрачный! Берег крутой, вербы до самой воды. Здесь голавли идут на удочку—лучше нет места...

Наташа улыбается. В темноте поблескивают ее глаза, зубы, непросохшие еще полоски слез на щеках. А малый Федор «спит».

Наташа:

— А в понедельник—хочешь—пойдем ко мне на строительство. Я тебя в кабину крана пущу и дам потрогать рычаги. Потянешь на себя рычаг, и кран балку поднимет—здо-ро-о-овую, целую тонну!

Тут Федор малый не мог сдержаться: приоткрыл глаза и даже улыбнулся. Но сейчас же согнал непрошенную улыбку, глаза зажмурил и уже не раскрывал больше.

Наташа:

— Нам ссориться нельзя—и мы не будем. Ты спи—и ничего не говори сейчас. Ладно?

Она поправляет одеяло и идет к себе за перегородку.

Смотрит ей вслед малый Федор, садится на кровати.

Большой Федор—усталый, но улыбающийся, счастливый. Протянув руки, он идет к Наташе.

А она стоит, отвернувшись, у окошка. На голове—платочек. Подходит большой Федор, поворачивает ее к себе:

— Ты что? Опять лицо грустное... Ну что ты, дурочка? С Федькой не поладила?

Наташа молчит. Большой Федор:

— Больна? Разлюбила?

У Наташи показались слезы. Большой Федор притянул ее к себе.

— Ну вот... опять глаза на мокром месте...

Большой Федор целует ее, потом говорит:

— А платочек зачем?..

Протягивает руку, Наташа отстраняется, пытается помешать ему, но он все же снимает с ее головы платочек. Сначала смотрит, не понимая, потом догадывается, лицо его делается злым. Он слегка отталкивает Наташу, идет к Федькиной двери.

Наташа бросается за ним:

— Погоди!

Но большой Федор входит в дверь.

Лицо малого Федора. Голос большого:

— Ты зачем это сделал?

Молчит малый Федор. Смотрит, не отворачиваясь,—упрямо, непримиримо, озлобленно.

Большой Федор:

— Ты что же это делаешь, а?

Молчит малый Федор. Большой гневно сжимает губы, бьет его по щеке.

Ахнула Наташа, шагнула вперед—и застыла.

Федор малый отскочил, из глаз брызнули слезы обиды. Махнул рукой в сторону Наташи, закричал тонким от злости и обиды голосом:

— Когда ее не было, ты меня не бил!

Выскочил на улицу.

Наташа шагнула к большому Федору, крикнула срывающимся от возмущения и отчаяния голосом:

— Дурак!

Загудел паровоз, протащил мимо на большой скорости товарный состав. Проезжают вагоны, груженные металлом и сельскохозяйственными машинами, станками и автомобилями. Поблескивают в свете солнца рельсы, стрелки, светофоры. У водонапорной башни стоят Хрипатый и Федор малый. Хрипатый грустит:

— Может, немного подождешь... А тогда бы вместе... А?

Федор малый:

— Не, Хрипатый, нельзя, потому как—не могу.

— Так ты хоть письмо напиши—ну как доехал. А уж как героем сделаешься—обязательно напиши. Не забывай уж нас...

Федор малый говорит с чувством:

— Обязательно напишу... Ты тогда иди, Хрипатый. Попрощаемся—ты и иди. Поймают нас тут—попадет еще...

Ребята пожали друг другу руки, постояли немного. Федор малый:

— Только ты тайну соблюдай, Хрипатый. А то начнешь болтать...

Хрипатый оскорблен жестоко:

— Я???

— Не меньше трех дней тайну соблюдай, слышишь?.. Ну—поехал я...

Федор малый скрывается за составами. Хрипатый поворачивается, идет домой. Грустно ему, стыдно, нехорошо...

...В домике Косухиных было тоже очень невесело. Наташа, стриженная «под мальчика», пригорюнившись, сидит за столом. Мрачный Федор большой ходит вокруг стола—в одну сторону, потом в другую. Наташа глядит на часы. Большой Федор останавливается, спрашивает:

— Сколько?

— Половина восьмого.

— Ладно... Давай обедать.

Наташа молча достает из буфета три тарелки, ложки, вилки—тоже по три. Приносит кастрюлю с супом, говорит тихо:

— Может, сходить к Ивану Никаноровичу?

— Не нужно...

— А, может, все-таки...

— Наливай, Наташенька...

Вздыхая, Наташа наливает суп.

Резкий стук в дверь. Федор и Наташа бросаются к двери.

В дверях точильщик. Он звонко щелкает ножницами под носом большого Косухина, набирает воздух и вдохновенно поет:

—Точи-ить ножи-но-ожницы!

Федор грубо захлопывает дверь.

Точильщик оскорблен.

...Железнодорожная станция. Малый Федор с рюкзачком идет по путям. Пыхтя подъезжает маневровый паровозик—«овечка». Останавливается. Из окна выглядывает машинист, бородатый и величественный, с трубкой в зубах.

Малый Федóр смотрит на него с приличествующим уважением, окликает:

— Дядя?.. А дядь?

Машинист:

— Чего?

— Вы, дядь, далеко едете?

— Далеко.

— Очень далеко?

— Тебе куда надо?

— Никуда... А Сибирь—это в какую сторону?

Машинист серьезно и сочувственно смотрит на малого Федора:

— Ах, Сибирь... Так ты, брат, в тайгу собрался?

Малый Федор застенчиво улыбается, говорит осторожно:

— Да нет... Я просто так спросил...

Машинист с сожалением разводит руками:

— Жаль... Я как раз туда думаю ехать...

Растерянно улыбается малый Федор, переминается с ноги на ногу, смотрит: верить ли?

Машинист огорчен и не думает скрывать своего огорчения:

— Что же, брат... Придется без тебя.

Он дергает за шнурок. Испустив пышное облако пара, «овечка» тоненько гудит.

Малый Федор бросается к паровозу:

— И я... И меня, дядя, в Сибирь!

Машинист, ухмыляясь в бороду, высовывается в дверь, протягивает руку:

— Надумал? Полезай!

«Овечка» пронзительно шипит, окутывается облаком пара, трогается.

На месте машиниста, в маленьком кресле возле окна, сидит Федор малый и, как зачарованный, смотрит в огонь...

...Домик Косухиных. На будильнике половина десятого. Большой Косухин ходит вокруг стола—в одну сторону, потом в другую.

Наташа сидит за столом, опустив голову. Потом она смотрит на темные окна, поднимается, зажигает свет.

Большой Федор останавливается, надевает плащ, говорит не глядя:

— Я пойду... поищу...

Наташа молча кивает головой. Большой Федор выходит.

Вечерняя улица, заполненная толпой народа. Идет большой Федор, оглядывается по сторонам. Не видать малого Федора.

> Д и к т о р. Не нашел большой Федор своего сына ни у Варвары Семеновны, ни у Ивана Никаноровича, ни у Федькиных товарищей. Не было его в больницах, ничего не знала о нем милиция...

Городской сад. Большой Федор оглядывается: нет среди гуляющих малого Федора. Большой Федор идет в глубь парка.

Останавливается, оглядывается:

— Федор малый!

Гулко отдается голос в темных, пустых аллеях:

— Федор!..

Еле светится в темноте речка Марыська. Бежит большой Федор по берегу:

— Фе-до-ор!..

Опять Марыська. Тоскливо и одиноко звучит голос большого Косухина:

— Федька?.. Малый Федор?!

Улица. Идет большой Федор. Останавливается. Идут мимо него разные люди— и нет среди них малого Федора.

Вдруг большой Косухин быстро оборачивается, пристально всматривается, бежит вдоль улицы.

Ворота. Засунув руки в карманы, мимо ворот идет унылый Хрипатый. Он поднимает голову и, увидев бегущего к нему большого Косухина, бросается в подворотню, исчезает в темноте двора. Вслед за ним в ворота вбегает большой Косухин.

Двор. Убегает Хрипатый. Бежит за ним большой Федор.

Большой Федор настигает Хрипатого, да Хрипатый к тому же спотыкается и падает. Большой Косухин помогает ему встать. Они стоят, тяжело дышат. Большой Федор:

— Ну?

Хрипатый делает движение вбок—собирается удрать, но большой Косухин хватает его за плечо. Хрипатый кричит плаксиво и возмущенно:

— Чего ты меня хватаешь?!

— Где малый Федор?

— Не знаю.

— Где Федор! Вы ведь ходили вместе!

— Не знаю.

Большой Косухин хватает Хрипатого за плечи, сжимает зубы:

— Я тебе сейчас по шее дам! Где Федор малый? Ну?

Упрямы и злы глаза у Хрипатого:

— Не скажу!

Посмотрел большой Федор в упрямые глаза Хрипатого, понял—ничего не скажет. Разжал руку. Хрипатый отскакивает, медленно идет прочь.

Оглядывается Хрипатый.

Идет большой Федор, уронив голову. Плечи опущены, руки болтаются, ноги по земле волочит. Не идет—плетется.

Думает Хрипатый, потом идет за большим Федором.

Перекресток. Большой Федор останавливается. Смотрит по сторонам. Хрипатый подходит к нему, трогает за рукав. Большой Федор с надеждой оборачивается:

— Ну?..

Хрипатый смотрит вниз:

— Убег он...

Большой Федор делает шаг вперед:

— Ну?

— В Сибирь убег. Он теперь либо героем сделается, либо погибнет в когтях диких зверей...

Лицо большого Федора. Голос Хрипатого:

—...А вернее—и то и другое...

Большой Косухин:

— На станцию побежал?

Хрипатый кивает. Большой Косухин бежит.

...Железнодорожная станция. По путям идет большой Косухин:

— Федор!

Загудел вынырнувший откуда-то паровоз, обдал паром. Большой Косухин шарахнулся, а там, на стрелке, прямо на него катится товарный вагон. Большой Косухин—обратно. Остался между путями. Разъехались в разные стороны паровоз и вагон. Большой Косухин вытирает пот со лба, кричит призывно и горестно, охрипшим от волнения голосом:

— Федор! Сынок!

...Вокзал. Прогуливается сонный милиционер. К платформе подходит «овечка». Из окошка высовывается бородатый машинист, окликает милиционера:

— Семеныч!

Милиционер оборачивается.

Машинист держит на руках уснувшего малого Федора:

— Возьми вот... В Сибирь хотел ехать... Герой...

Милиционер принимает на руки спящего малого Федора.

— Иш ты... Да никак это Федора Косухина сын...

Малый Федор открывает глаза, смотрит на милиционера, потом на машиниста. Милиционер ставит его на ноги:

— Проснулся?

Малый Федор—машинисту:

— Э-эх!.. Рабочий класс называется... Разве можно так обманывать человека? Враг ты мой, навсегда!

Машинисту немного неловко. Не глядя на мальчика, он протягивает милиционеру рюкзачок:

— Тут вот его вещички...

И, когда милиционер протягивает руки за рюкзачком, Федор малый спрыгивает с платформы и пускается бежать.

Милиционер кричит:

— Держи!

И тоже спрыгивает с платформы.

Малый Федор ныряет под вагоны, перебегает через пути и скрывается из виду. Грузный Семеныч пролезает под вагонами гораздо медленнее, чем малый Федор, к тому же ему мешает рюкзачок.

Вагоны. Из-под вагона вылезает милиционер.

Он смотрит в одну сторону—пути, а дальше—много составов. Потом—в другую—то же самое.

Почесав затылок, милиционер медленно идет обратно.

В помещении привокзального отделения милиции большой Косухин хмуро вертит в руках Федькин рюкзачок. Начальник милиции говорит:

— Вы не беспокойтесь, обязательно разыщем. Мы уже сообщили по линии.

Большой Косухин разглядывает содержимое рюкзачка: краюха хлеба, кусок сала, пакетик с конфетками. Грустно говорит:

— Даже поесть ему будет нечего...

Милиционер Семеныч:

— Говорю тебе, не волнуйся, Федор. Найдем его и представим тебе в лучшем виде.

Большой Косухин повторяет с тоской:

— Предста-а-авим!

У перрона стоит нарядный пассажирский поезд. Суетня.

С задней стороны поезда идет малый Федор. Лезет на подножку, оглядывается.

Из-за товарного состава выходит милиционер Семеныч.

Малый Федор замечает его, спрыгивает с подножки, бежит вдоль поезда.

Милиционер Семеныч бежит за малым Федором.

Малый Федор оглядывается: совсем близко милиционер, сейчас догонит. Поезд трогается. Малый Федор ныряет под вагон.

Мечется у набирающего скорость поезда грузный Семеныч.

Мелькнул последний вагон. Семеныч перебегает путь, оглядывается: малого Федора и след простыл.

...Перрон. Ночь. Дождь. Станционные часы: три часа. Ходит по перрону милиционер в плаще с капюшоном.

У водонапорной башни пытается скрыться от дождя промокший и продрогший малый Федор. Он посматривает на ярко освещенные окна вокзала. Но тут в полосу света входит фигура в капюшоне.

Малый Федор вздыхает, запахивает поплотнее курточку. Садится на корточки, прижавшись спиной к кирпичной стене. Закрывает глаза. Рядом раздаются громкие голоса.

Федор малый вскакивает и исчезает в темноте.

...Утро. По пустынной улице понуро бредет большой Косухин.

Д и к т о р. Нет, не разыскала милиция малого Федора. Ничего не знали о нем ни у соседей, ни у друзей...

...Домик Косухиных. Смотрит на улицу, прислонившись к окошку, невыспавшаяся и похудевшая от тревоги Наташа.

У калитки Варвары Семеновны—небольшая толпа. Варвара Семеновна разглагольствует:

— Как же ему, бедному, не сбежать? Наташка—дура и модница, ребенка голодом в крематорию чуть не свела. Если бы я его не прикармливала, то... А большой Федька—известный пьяница, бабник—перед каждой юбкой заискивает!

Иван Никанорович подталкивает ее к калитке:

— Иди, иди домой, тетка! Иди...

К перекрестку по двум разным улицам идут большой Федор и Наташа. Встречаются на углу. Хмуро взглянув друг на друга, идут вместе.

Навстречу им—Вера и Кеша.

Поздоровавшись, молча смотрит на них Косухин.

Вера поняла его взгляд, говорит с жалостью:

— Нет, не видели мы Малого...

И, посмотрев на грустные лица Федора и Наташи, добавляет, искренне желая выразить им свое горячее сочувствие:

— Надо было вам строже взыскивать за его недостатки, а добрые дела поощрять. Надо с самых ранних лет воспитывать в человеке...

С болью смотрит на нее большой Федор, кивает:

— Ты права, Вера...

Вера уже раскрывает рот, чтобы продолжать в том же духе дальше, но Кеша неожиданно твердо берет ее за локоть:

— Пойдем, ладно...

...Поздний вечер.

Федор малый идет проходными дворами. Навстречу—Варвара Семеновна.

— Малюточка... Сиротинушка ты моя горькая. Никто-то над тобой слезу не прольет, никто-то тебе слезы не утрет. Никто-то не накормит, не напоит...

Тоскливо смотрит на нее Федор малый.

— Идем ко мне, малюточка. Я тебя вареньем накормлю—малиновым! Ах, изверги, до чего довели ребенка!..

Она обнимает Федора малого, но тот вырывается, убегает.

Удивленно смотрит на него Варвара Семеновна. Продолжая причитать, уходит в дом.

Малый Федор вынимает из кармана рогатку, подходит к забору Варвары Семеновны.

С треском вылетает стекло.

На порог выскакивает Варвара Семеновна, вопит:

— Хулиганы!.. Я знаю, кто это сделал. Уж я доберусь до вас! Не спрячетесь. Я вас из-под земли достану!

И пока она кричит, ее муж Кирилл Мефодиевич, достав из кармана складной метр, обмеряет выбитое окно.

...Малый Федор входит в свой двор, подходит к двери, но не входит. Тоскливо оглядывается.

Идет прочь от двери.

...Комната Косухиных. Темно. Большой Федор лежит на кровати, курит. Рядом поблескивают глаза Наташи—она тоже не спит.

Большой Федор гасит папиросу, тянется за другой. Пачка пуста. Большой Федор сминает и бросает пачку. Встает, вынимает из кармана другую пачку, распечатывает.

...Домик Косухиных—со двора. Темные окошки. В одном из них вспыхивает слабый огонек спички, на мгновение обрисовывает силуэт прикуривающего большого Федора.

Спичка гаснет, и снова становится темно.

...Утро. Большой Федор сидит у стола. Наташа стоит, прислонившись к дверному косяку.

Большой Федор говорит, глядя прямо перед собой:

— Он для меня больше, чем сын. Он для меня—дом... Я не могу без него...

Наташа:

— Я так хотела, чтобы все было хорошо... Так хотела... У меня, наверное, слишком грубые руки, а сердце—оно нежное: чуть тронешь—и больно...

Она идет к окошку, смотрит на улицу. Говорит, не оборачиваясь:

— Сходи еще в милицию... Может, нашли?

Большой Федор молча поднимается, тяжело идет к двери.

Наташа смотрит через окно, как идет он по двору. Захлопнулась калитка, исчезла за поворотом сутулая фигура большого Федора.

Наташа выходит во двор. Стоит, задумавшись. Что-то привлекает ее внимание. Она подходит к собачьей будке, заглядывает.

Там спит малый Федор, улыбается во сне.

Наташа хмурится. Отходит от будки. Стоит, думает.

Решительно идет к дому.

Наташа достает чемодан, раскрывает шкаф, начинает укладывать вещи...

Малый Федор заворочался в конуре, проснулся. Оглядывается, соображая, где он. Потом выглядывает из конуры, но тут же опять прячется. Смотрит. Шлепают по размокшей земле Наташины ноги. Колышутся в Наташиных руках чемодан и маленький узелок. Скрывается Наташа за калиткой.

Тогда малый Федор осторожно вылезает. Оглядывается.

Перелезает через забор.

Идет по улице Наташа с чемоданом и узелком.

Смотрит ей вслед малый Федор.

...Каштаны роняют бурые осенние листья. По улице, засунув руки в карманы, идет малый Федор. Вид у него невеселый.

Д и к т о р. Пролетел месяц с тех пор, как Наташа покинула семейство Косухиных. Казалось, что все идет так, как было до нее, и все же...

Малый Федор проходит мимо стройки, задирает голову, смотрит на кран, хмурится и отворачивается.

Д и к т о р. Малый Федор грустил...

Малый Федор входит во двор.

Д и к т о р. Он опять стал хозяином, самостоятельным человеком. Мальчишки всей улицы завидовали ему... И все же что-то было не так...

...Во дворе Хрипатый и еще один парень, стоя перед повешенным на натянутую веревку половиком, дергают друг у друга палку:

— Отдай! Ты уже двор подметал!

Федор малый, подходя:

— Стыкаться после будете, за сараями...

И добавляет хмуро:

— Ну чего вы его палкой мутузите? Он давно уже чистый... Шли бы домой...

Он снимает половик с веревки, идет в дом.

В комнате все так же, как было при Наташе,—даже цветы на столах и подоконниках. Малый Федор кладет коврик на пол, на цыпочках подходит к двери, заглядывает за перегородку.

Д и к т о р. И большой Федор тоже был какой-то не такой...

Большой Федор сидит за столом. В комнате сгущаются сумерки. Сидит большой Федор и молчит. Скрипнула дверь. Он поднял голову:

— Ты, Малый?

— Что же ты свет не зажжешь?..

— Я?.. Так... Устал немного...

— И все время ты... скучный...

Большой Федор тотчас же встает, мягко улыбается, кладет руку Малому на плечо:

— Хочешь—погуляем... Или в кино пойдем.

Малый Федор так же мягко:

— Не надо... Ты же устал.

— Нет, ничего... Пойдем...

Малый с тревогой смотрит на Большого:

— Не надо... Давай мы с тобой спать ляжем...

Малый закрывает дверь на крючок.

Малый Федор спит.

Вдруг начинает ворочаться, просыпается.

На будильнике два часа.

Сквозь быстро бегущие тучи светит луна.

Лунный свет на выходной двери; она приотворена.

Малый Федор встает, идет к двери, трогает крючок. Идет к двери в другую комнату. Подходит к постели большого Федора: она пуста.

Тогда он бросается обратно, начинает одеваться.

Малый Федор идет по улице.

Еще по одной улице.

Останавливается на перекрестке. Тучи сомкнулись, пошел мелкий дождик. Постоял малый Федор, подумал. Повернул назад...

Моросит по лужам мелкий дождь. Укрываясь одним плащом, идут Наташа и большой Федор.

Из переулка выходит малый Федор, замечает их, останавливается.

Наташа и большой Федор заходят под балкон высокого дома.

Малый Федор идет к ним.

Они замечают его. Пауза. Наконец малый Федор говорит:

— Ну чего вы бродите ночью под дождем?.. Пойдем домой!

...Городские часы на башне—начало восьмого. Улицы, заполненные шумной толпой. Проходят в толпе трое, держась за руки. Издали они очень похожи на двух Федоров и Наташу. А может быть, это совсем не они, мало ли кто ходит вот так—втроем, взявшись за руки...

ПЛОДОТВОРНЫЕ ВСТРЕЧИ

В феврале Ташкентскую и Алма-Атинскую киностудии посетила делегация Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР в составе А. Грошева, М. Папавы, Б. Барнета, А. Шеленкова и других.

Основной ее задачей было оказание помощи местным кинематографистам в создании их творческих союзов, организуемых по решению руководящих органов Узбекистана и Казахстана. Вместе с тем пребывание делегации на студиях было использовано и для обмена творческим опытом.

В Ташкенте члены делегации просмотрели фильм «Рыбаки Арала» (законченный недавно режиссером Ю. Агзамовым по сценарию Н. Джапанова и М. Мелкумова) и фильм «По путевке Ленина» (поставленный режиссером Л. Файзиевым по сценарию А. Уйгуна, М. Шевердина, М. Мухамедова к 40-летию Великого Октября). Кроме того, делегации был показан фильм «Ибн-Сина» («Авиценна»), поставленный более года назад режиссером К. Ярматовым по сценарию С. Улуг-заде и В. Витковича.

Члены делегации обменялись мнениями с творческими работниками студии об этих фильмах.

Кинодраматург М. Папава отметил, что в целом интересные и значительные фильмы «Рыбаки Арала» и «По путевке Ленина» страдают существенными недостатками, главным из которых является неглубокая разработка характеров и судеб людей. Члены делегации положительно отозвались о фильме «Авиценна», который отличается, по их мнению, исторической достоверностью и кинематографической выразительностью.

Режиссер Б. Барнет говорил о том, что сопоставление новых работ Ю. Агзамова, Л. Файзиева и К. Ярматова с их предыдущими фильмами позволяет сделать вывод о творческом росте режиссерских кадров студии.

Оператор А. Шеленков, анализируя новые узбекские фильмы, отметил, в частности, низкий уровень грима и костюмов в фильмах «Рыбаки Арала» и «По путевке Ленина», невнимание операторов к портретам героев.

А. Грошев подчеркнул, что дальнейшему развитию узбекского киноискусства мешают тезисность, схематизм сценарного материала, излишняя робость в преодолении режиссерских штампов.

В выступлении К. Ярматова было правильно отмечено, что кинокритики и киноведы не уделяют достаточного внимания оценке фильмов Ташкентской студии.

По просьбе режиссера З. Сабитова члены делегации просмотрели поставленный им фильм «Случай в пустыне». Они единодушно оценили эту картину как неудачную, причем главной причиной ее пороков является слабый сценарий.

В ходе бесед членов делегации с узбекскими кинематографистами были обсуждены также задачи создаваемого ныне Союза работников кинематографии Узбекистана.

Затем часть делегации отправилась в Казахстан.

На Алма-Атинской студии делегаты познакомились с четырьмя новыми цветными фильмами. Это — «Пробуждение» режиссера Е. Арона по сценарию М. Хасенова и А. Филиппова (экранизация романа С. Муканова «Ботагоз»), «Его время придет» режиссера М. Бегалина по сценарию С. Ермолинского и М. Блеймана, «Наш милый доктор» режиссера Ш. Айманова по сценарию Я. Зискинда и документальный фильм «Думы о счастье» (сценарий и постановка А. Медведкина, операторы А. Фролов и М. Дононов).

Интересно прошла встреча москвичей с творческими работниками студии.

А. Шеленков, М. Папава, Б. Барнет поделились своими мнениями о просмотренных картинах, рассказали о задачах творческих союзов кинематографистов.

Редактор сценарного отдела Р. Тамарина говорила о трудностях развития казахской кинодраматургии. Режиссер Ш. Айманов отметил, что в интересах роста казахского киноискусства работникам студии необходимо шире развертывать товарищескую критику и самокритику. В беседе приняли участие также председатель творческой секции режиссер хроники И. Верещагин, директор студии Р. Семенов, режиссеры С. Ходжиков и М. Бегалин, оператор М. Беркович и другие.

Встречи в Ташкенте и Алма-Ате, по общему мнению их участников, были интересными и плодотворными: они позволили широко обменяться опытом, обсудить многие творческие и технические проблемы.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ И КИНОПУБЛИЦИСТИКА

Писатель-воин Всеволод Вишневский, создавший выдающиеся произведения о героизме советского народа, на протяжении всей своей жизни испытывал горячий интерес к искусству кино. Он писал: «Кинематография—искусство прекрасное, могучее и притягательное».

Наша кинематографическая общественность постоянно призывает крупнейших советских писателей к тесному творческому содружеству, к совместной работе над главными темами современности. Но бывает так, что писатели сами мечтают о работе в кинематографии, всей душой стремятся к ней, и все же только малая часть их интереснейших планов осуществляется. К сожалению, так было с В. В. Вишневским.

«Знание кино у меня было—мой отец является одним из первых деятелей русской кинематографии,—рассказывал Вишневский в одной из своих статей.—На моей памяти в Петербурге были открыты первые кинематографы. Я жадно следил за всеми программами... Я помню свои детские ощущения, когда я выскакивал из кино с неистовым стремлением к какой-то борьбе, к действию.

Помню отдельные киносеансы во время гражданской войны. Но с наибольшей силой вошло кино в мое культурное и политическое формирование после гражданской войны. Я помню, как реагировал Балтийский флот на появление «Броненосца «Потемкин»...

Навсегда, как событие необычайной остроты, вошел в память фильм Эсфири Шуб «Падение династии». Я был ошеломлен. Я ходил и смотрел его три раза подряд. Этот фильм приблизил меня к сокровенному, к тайнам истории».

Всеволод Вишневский написал несколько великолепных сценариев и овладел языком киноискусства. Прочно вошли в сознание зрителей его образы, его пламенная речь, зазвучавшая с экрана.

...1941 год. Жестокие бои под Москвой. Пехотное подразделение обороняет дальние подступы к столице. В один из критических моментов боя политрук роты, в седьмой раз отбившей атаку гитлеровцев, поднимается во весь рост и кричит вслед убегающим фашистам:

— А ну, кто еще хочет в Москву?!

Так реплика из фильма «Мы из Кронштадта» вошла в жизнь, в сознание людей, стала боевым оружием советских солдат.

...1945 год. На стенах германского рейхстага появляются надписи: «Мы из Сталинграда», «Мы из Севастополя»... И эти надписи так же звучали, как цитаты из героического фильма.

Особый, органически-глубокий интерес испытывал Вишневский к документальному кино. В его «Воспоминаниях» есть такая запись о гимназических годах: «...с юношества я считал летопись, дневники, точную запись событий—крайне важным и нужным делом». Историк по призванию, Вишневский оставил после себя единственные в своем роде литературные документы: «Мои воспоминания» и «Дневник военных лет»—автобиографическую летопись участника нескольких войн. Эти хроникальные

записи не имеют ничего общего с бесстрастным протоколом. Писатель-воин запечатлел не только хронику событий, но и героический дух современников, творцов истории. К тому же самому стремился он и в документальном кино. Драмы истории он считал самым важным и самым выразительным жизненным материалом для искусства: «Сюжет идет от столкновения масс. Для меня сюжет—сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни».

Так писал Вишневский о своем принципе построения сюжета игрового фильма—и этот же принцип лежит в основе написанных им сценариев для документальных фильмов.

Вс. Вишневский избрал для себя новаторский, а это значит—трудный путь в искусстве. Он не соглашался на компромиссы, не раз вступал в большие творческие споры по поводу задуманных фильмов с людьми, испытывающими влечение к привычному, легкому, «обтекаемому» в искусстве. И наша партия поддерживала писателя в этих спорах, когда он был прав,—об этом Вс. Вишневский рассказал в известной статье «Борьба за сценарий и фильм».

Опыт работы Вс. Вишневского над сценариями для документальных фильмов, его взгляды на природу и задачи этого жанра представляют и сегодня живой интерес. Поэтому редакция обратилась к жене писателя художнице С. К. Вишневецкой с просьбой предоставить для публикации имеющиеся в архиве Вс. Вишневского литературные материалы, связанные с его деятельностью в документальном кино, и рассказать о том, как он над ними работал.

Сценарий «Ленинград в борьбе» публикуется с ленинградскими этюдами С. Вишневецкой.

С. Вишневецкая

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ Вс. ВИШНЕВСКОГО

Март 1942 года. Первые дуновения весны в занесенном снегами Ленинграде. Истощенные голодом, уставшие от лютых морозов люди ждут не дождутся тепла... Но первая блокадная зима уже позади. Под руководством нашей партии Ленфронт, балтийские моряки, ленинградцы, сплотив все силы, отстояли город. Это была воистину беспримерная борьба с жестоким, коварным врагом.

...Все чаще и чаще Всеволод Вишневский возвращался к мысли о необходимости показать современникам и запечатлеть для истории трагедию осажденного города и великие дела самоотверженных, прекрасных в своем подвиге, простых советских людей—ленинградцев.

Вишневский ежедневно, ежечасно вел точную, подробнейшую запись событий в своих дневниках. Но ему хотелось дать возможность людям хоть отчасти **у в и д е т ь** блокаду Ленинграда, дать возможность понять все то, что было нами пережито в этом городе в зиму 1941—1942 гг.

Поэтому он горячо откликнулся на предложение работавшей в городе группы операторов кинохроники во главе с Е. Учителем ознакомиться с заснятыми ими кадрами блокированного города и помочь в создании художественно-документального фильма об обороне Ленинграда. Эти люди с самого начала блокады день за днем фиксировали на пленку жизнь города, невзирая на полное истощение, морозы, непрерывные воздушные налеты и артобстрелы.

●

Жанр документального фильма давно увлекал Вишневского. Еще в 1937 году он писал:

«Пусть среди наших новых работ будут документально-художественные фильмы, которые в накаленной обстановке европейского дня с неопровержимой большевистской логикой покажут, кто с кем, почему и как... Пусть это навсегда останется для истории. Пусть в будущем люди смотрят, не отрываясь, с волнением...».

Он считал такие фильмы необходимыми и подтвердил свои слова делом, создав в творческом содружестве с Э. Шуб художественно-документальный фильм «Испания».

Встреча их не была случайной... С ранней юности Вишневский, прирожденный историк, увлекался хроникальными, фактическими документами, и в свое время фильм Эсфири Шуб «Падение династии Романовых» произвел на него неизгладимое впечатление, о чем он впоследствии часто вспоминал.

Вернувшись из республиканской Испании, потрясенный героической борьбой испанского народа, он в 1938 году увлеченно отдался работе с Эсфирью Шуб над сценарием и дикторским текстом к документальному фильму «Испания». Работалось легко, так как у режиссера и писателя было много общего во взглядах на принципы этого кинематографического жанра.

Вс. Вишневский считал, что документальный, информационный материал в большинстве случаев необходимо решать в широком эпическом плане, доводя его подчас до патетического звучания. Он считал, что эти ценнейшие документы истории должны быть возведены автором сценария и режиссером в ряд высокого кинематографического искусства, которое он не мыслил себе без страстного, политически острого, партийного решения.

Фильм «Испания» был любимым детищем Вишневского. Будучи крайне требовательным к себе, он все же считал, что ему и Эсфири Шуб удалось в какой-то степени решить поставленную задачу.

Пафос романтики, совмещавшийся у Вишневского с реалистическим ви́дением жизни, страстная убежденность коммуниста, дар оратора, необычайно острая наблюдательность и постоянное стремление вперед—в будущее, для будущего—находили выражение в его литературных сценариях для документальных фильмов. Так было в «Испании», так было и в сценарии-поэме «Земля бессарабская».

В предисловии к этому сценарию Вс. Вишневский писал

«События последних лет так стремительны и сложны, что «большая литература» и художественная, игровая кинематография не успевают, не могут пока дать ответов на многие насущные вопросы дня. С этими ответами приходит художественно-документальный фильм.

...В создание нового социального документального фильма властно вмешивается организующая рука писателя-драматурга, который в свою очередь преодолевает устаревшие приемы сценариста-очеркиста, газетчика, хроникера.

...В сценарии «Земля бессарабская» ставится задача выхода из старых ограниченных рамок «очерка», «хроники». В фильм должна войти сама история, ее музыка, ее аромат, ее ширь... Фильм должен вскрывать не календарные события недели, месяца, а вскрывать вечное бытие народа. Объектом должны быть *вековые этапы народной жизни*.

...Прежде чем снять «пляс народных крестьян», надо показать судьбу этих крестьян, историю и цену земли, на которой они пляшут, кровь, пролитую за эту землю. Тогда и танец приобретает все нужные смыслы, краски и оттенки.

...Тема Бессарабии—это тема великого русского народа, славянских древних далей... Тема нашествий азиатов и готтов...

Тема Бессарабии—это тема *народной трагедии*, которую когда-то так остро ощутил Пушкин и которую воспел Горький в прекрасной легенде о Данко.

Тема Бессарабии—это века кровавых битв...

Тема Бессарабии—это радость освобожденного Красной Армией народа...

Фильм надо строить на высоком ключе борьбы, на поэзии, солнце... Дать ощущение едкой морской соли и степной пыли, в которой замешан дорогой для нас прах дедов.

Фильм должен быть большим и смелым, как история Бессарабии, ее народов, битв, полководцев...

Здесь, на земле бессарабской, были Петр, Суворов, Румянцев, Кутузов. Фильм, рассказывающий о них, не может быть торопливой хроникой. Здесь были Котовский, хотинцы и татарбунарцы. Фильм о них не может быть торопливой хроникой...».

В этом предисловии, в сущности, передан весь замысел сценария, в котором век за веком и до наших дней проходит история бессарабского народа. В сценарии, как всегда, Вишневский уделяет большое внимание музыке, звуку, шумам, особенно *звуку за кадром*: «Широкие панорамы бессарабских степей, курганы, архаические мелодии, и *за кадром* возникает, как эхо истории, топот конных орд, движение скифских кибиток и неясный гул голосов давних, древних народов».

Идут чередой кадры пейзажей Дуная... «И снова за кадром звуки римского рога, поступь легионов, и топот конницы, и—*громко*—начальная славянская—русская речь!..»

Прием насыщенного смыслом звука за кадром, образно, музыкально дополняющего пейзаж, проходит через весь сценарий.

Замысел Вишневского отпугнул тогдашнее руководство «Мосфильма» своим масштабом, необычным решением темы, но в результате этих двух работ, последовавших одна за другой в 1939—1940 годах, Всеволод Вишневский еще более укрепился в своем убеждении, что и на хроникальном материале

можно и нужно делать **полнометражные художественные** фильмы, а не ограничивать документальный фильм хорошим монтажом пусть даже первоклассных хроникальных кадров.

●

Будучи участником обороны Ленинграда, Вишневский мечтал о **кинопамятнике**, как он говорил, городу-герою. Тем радостнее было сознание, что он не одинок в этом замысле и что его желание владеет и другими.

20 марта 1942 года Вишневский записал в своем дневнике:

> «*7 часов вечера.*—Беседа с кинематографистами о фильме «Оборона Ленинграда». Охотно им помогу. Есть около 15 тысяч метров снятой в блокаду хроники».

Как было свойственно его натуре, не откладывая дела в долгий ящик, 25 марта он уже сидел в маленьком нетопленном просмотровом зале особняка кинохроники на Обводном канале.

> «*25 марта 1942 года...* Просмотрел 3500 метров заснятого материала... Есть сильнейшие куски... Особенно сильны эпизоды блокады—застывший город и т. д. Сроки дают минимальные: пять недель. Сделал ряд монтажных, сценарных наметок. Дал ряд советов собирать материал в политическо-эмоциональные узлы; четко дать драматическую игру эпизодов, тему брать в мировом плане.
>
> Это должен быть фильм острейшего международного звучания! Вызов Англии и США: «Вот как надо драться! Все ваши «жертвы» не идут ни в какое сравнение с жертвами России, Ленинграда».

В этой короткой записи весь Всеволод Вишневский и вместе с тем его творческое «кредо» в отношении стиля и смысла документального фильма.

Вернувшись в политуправление Краснознаменного Балтийского флота, где мы в то время работали, Вишневский, взволнованно шагая взад и вперед по своему рабочему кабинету, служившему и общежитием для группы писателей, рассказывал нам, каким будет этот фильм—фильм, который в будущем обязательно «явится одним из обвинительных актов на международном процессе против Гитлера».

> «*27 марта 1942 г.*—...В 5 часов поехали с С. К.* на кинофабрику.
>
> Просмотрели до 2000 метров материала. Снова сильные куски города, Волховский фронт, пленные немцы...
>
> Сидели, смотрели, думали, волновались. Много, ох, как много, пережито! Герои-операторы, худые, бледные, истощенные—все засняли, сохранили для истории...
>
> На фабрике грязно, запущено. Люди усталые, небритые, в заношенных полушубках,—но работают упорно... Как успеть все закончить к 30 апреля?»

Я никогда не забуду этого просмотра. Жизнь на экране переплеталась с жизнью людей, сидевших в просмотровом зале... И Вишневский был худ, измучен—все ближе подступала тяжелая болезнь, но он был чисто выбрит. «Не опускаться!»—это было законом...

Основательно продрогшие (кинофабрика тогда не отапливалась), мы все собрались в маленькой комнатушке, где полыхала спасительная «буржуйка». По стакану кипятка да еще по ломтику хлеба... Отогрелись, ожили...

Вишневский вытащил из портфеля, с которым никогда не расставался (там были его дневниковые записи, которые он всюду носил с собой), несколько блокнотных листов. Оказывается, он сразу же после первого просмотра продумал материал и сейчас знакомил товарищей со своими первыми решениями...

Вот они передо мной—листки со штампом «ПУ КБФ. Начальник оперативной группы писателей». Число: 25 марта 1942 года.

> «К фильму:
>
> Эпиграф—красавец-город (2/3 страницы).
>
> Речь (т. е. дикторский текст) о митингах—начало войны (3/4 страницы)».

И дальше идет полный перечень эпизодов, а рядом везде помечено количество страниц дикторского текста. Характерная, очень характерная деталь: точность, систематичность в работе были неотъемлемыми чертами Вишневского, несмотря на весь его буйный творческий темперамент. Кстати, он прорвался и в этих первых, профессионально-сухих записях.

> «Кадры ухода войск.
>
> Оружие.
>
> Войска.
>
> Смольный.
>
> Ополчение. («НИ ШАГУ НАЗАД! АРТОГОНЬ!»)».

И дальше—как итог:

> «Блокада! (отрезаны железные дороги и водные пути). Надо дать статику и медленно выводить материал к фронту.
>
> Замирание жизни к декабрю—январю (замедленный ритм монтажа).

* С. К. Вишневецкая.

«Продумать всю тему борьбы за жизнь. Надо дать смело и голод, и замерзших, и раненых... Потом—к борьбе за жизнь и нарастание кусков жизни, движения».

Он долго, увлеченно раскрывал намеченное им построение фильма, говорил о характере музыки и, как обычно, «с ходу» вошел во всю сложную работу по созданию фильма.

Вечером он записал:

«Мои консультационные советы всем, в общем, ясны. Это приятно. Надо проследить за монтажом эпизодов и затем быстро сдать дикторский текст».

В течение трех суток, несмотря на бурно проходившее в это время совещание писателей Балтфлота и прочие неотложные дела, он ночами сидел над сценарием, текст которого был окончен 30 марта.

Записи в дневнике:

«31 марта.—Работал с упоением после всех дрязг, заседаний над монтажным сценарием фильма о Ленинграде».

«1 апреля.—Весь день за монтажом фильма. Варианты названий: «Великий Ленинград», «Битва за Ленинград», «Ленинград в борьбе».

Группа операторов, как я вижу, поняла на практике мои драматургические решения. Глаза у людей веселые, дружеские. Слушают хорошо. Сегодня смотрел в черновой подборке бо́льшую часть фильма... Дал дополнительные советы. Сильная вещь—кино!»

«2 апреля.—Поехал на кинофабрику.

Снегопад, угрюмая погода... Невольно нахлынули зимние ощущения, какая-то тягость...

Работал весь день над монтажом. Я думаю, что мне удастся построить весь материал драматургически сильно... Коллектив понял, работает. Музыкальная сторона—пока лишь в контурах».

Сохранилась и первая запись этих «музыкальных контуров»:

«2 апреля 1942 года (после просмотра монтажных поправок)*.

1. Пролог (расширить).	**1. Музыкально-патетическое вступление.**
2. Ленинград мирный, красивый.	**2. Музыка мобильная, подвижная, бодрая.**
3. Вторглась война. Контрапунктом белая ночь.	**3. (Музыка) резкая—Шостакович. Лирика настороженная.**
4. Отступление ... Дальние подступы. Пожары ... Контратака.	**4. Нервозно, тревожно, монотонно.**
5. Бомбежки. Пожары. Кризис.	**5. Ритуал ... Отдельные музыкальные подчеркивания.**
6. Смольный. «Ни шагу назад». Ближние подступы. Войска ... Оборона. Балтфлот—враг остановлен.	**6. Заглушенный гул. Телеграф и т. д. И потихоньку—собранные музыкальные фразы, может быть, песня Максима. Героика!**
7. Переход к зиме. Блокада.	**7. Трагедийная тема. Песнь женщины.**
8. Выход найден—воздушная трасса, Ладожская трасса.	**8. Прокофьев—патетика! Вся тема—выше и выше, экономно, просветленно.**
9. Ленинград переходит к контрударам. Партизаны и бои Волховского фронта.	**9. Баталистика. Шумы плюс музыка (ритмованно).**
10. Немцы. Пленные, убитые. Кладбища ...	**10. Гномы Мусоргского. («Аугустин»?) Шарманка? Фисгармония?**
11. В городе. Смольный. Награды. Город оживает. Город наступает. Субботники. Широкие куски наступательных боев. Танки, пехота, артиллерия, авиация.	**11. Триумфально. Солнечно, весна. Шумы плюс марши. 5-я симфония Чайковского. «Победа».**

Как видно из этих набросков, Вишневский уже в начале работы над сценарием не только ясно «видел», но и «слышал» будущий фильм.

«3 апреля.—Опять на киностудии. Работал весь день. Минутами товарищам кажется, что дело трудное, что не выйдет и пр. Упорно гну свою линию. Нашел эпилог... Просматривали четыре части, все это упруго, стройно. Верю в фильм!»

«4 апреля.—Поехал на студию. Начался просмотр фильма. Есть оттенки былых нервирующих общественных просмотров. Фильм шел хорошо, хотя некоторые части сделаны еще сугубо вчерне... Я рад, что снова мог поработать. Просили сделать три-четыре поправки... Все выполнимо».

Это были дни весенних «звездных» налетов на Ленинград, но Вишневский работал без устали.

«9 апреля.—Пишу, пишу... Пишу о Ленинграде и думаю—пусть это останется...

...Очень устал... Вчера сдал дикторский текст для фильма.

10 апреля.—Неимоверная усталость—кажется, не встать... Встаешь—и опять привычный ритм.

Помчался в киностудию... Просмотр фильма. Все лучше и лучше, точнее видишь, что

* Это отдельный листок, вложенный в рукопись сценария.—*С. В.*

и где надо подчищать. Да, это фильм о великом Ленинграде—образ осажденного города получился сильнее всего...».

За этот короткий период времени Вишневским было написано шесть вариантов сценария, кроме чисто монтажного сценария, в который вошла также часть сделанных ранее Е. Учителем монтажных листов.

Вот темпы работы Вишневского над вариантами сценария:

31 марта был готов первый вариант; в рукописи без даты мы находим второй вариант (видимо, написан после первого обсуждения); 5 апреля (после второго обсуждения) написан третий вариант; 5—8 апреля—четвертый вариант; 10 апреля (после третьего обсуждения)—пятый.

Вишневский то «со скрипом» соглашался на предложенные поправки и купюры, то вновь возвращал убранные куски, улучшал и до хрипоты отстаивал их.

Вечером 11 апреля он пишет:

> «Надо годы работать, чтобы описать ломку жизни и души—все фантасмагории, происходящие в этом осажденном городе,—в горьком городе...».

На следующий день вместе с Е. Учителем, В. Соловцевым, Н. Комаревцевым и Р. Карменом, приехавшим в связи с работой над этим фильмом в Ленинград, Вишневский проверил еще раз на экране весь материал.

14 апреля он записал:

> «Работаю над фильмом (в 3 ч. 20 м.—обстрел...). Текст еще раз проверен на экране. Необходимо более плавное литературное построение. Речь лаконичная, императивная, как-то повисает, отрывается от изображения. Работал весь день...».

Приведенными выше соображениями и объясняется часть поправок по сценарию и дикторскому тексту. И в этот день, 14 апреля, Вишневский от руки заново пишет шестой вариант текста с большими сокращениями. Усталость была страшная! Целый ряд поправок его огорчал. Но он шел на них, считая необходимым довести работу до конца.

И все же обстоятельства сложились так, что Вишневскому пришлось отказаться от этой работы. Фильм вышел на экраны в другом варианте.

Впоследствии Всеволод Вишневский продиктовал (на этот раз для себя) седьмой вариант сценария, в который он вновь включил пролог и эпилог, выпавшие по ходу работы, и ряд других дорогих ему кусков.

На этом и закончилась его работа над «Ленинградом в борьбе».

О том, как ни конфликты, ни неудачи, ни творческие споры не могли убить в Вишневском его любви к кинематографии, в частности к художественному документальному фильму, свидетельствует запись в его «Дневнике военных лет» от 19 февраля 1944 года:

> «В кинохронике на складе лежат 580 тысяч метров отснятой пленки об Отечественной войне. Я дал совет все паспортизировать—дать образно-стилевую и тематическую опись—во имя создания будущих больших фильмов. Например: фильм «XX век». Я бы с огромной охотой взялся за такой сценарий—от первых хроникальных съемок Патэ, Гомона и Ханжонкова—до современности... Попытаться раскрыть генезис эпохи; стремительный общий прогресс; войны, революции. В центре—рождение новой цивилизации СССР. Это мог бы быть фильм исключительный».

И после окончания Отечественной войны документальное кино по-прежнему оставалось дорогим и важным для Вишневского делом. В 1947 году он по приглашению Р. Кармена написал дикторский текст к фильму «Ленинград». Фильм вскоре увидел свет, имел успех и хорошую прессу. Но эта работа не смогла заменить ему «Ленинград в борьбе».

Краткая героическая киноповесть о страданиях, о мужестве, о доблести советских людей—защитников Ленинграда—сохранилась в архиве писателя и ныне впервые публикуется.

Вс. Вишневский собирался после войны отредактировать и издать отдельной книгой три своих литературных сценария документальных фильмов: «Испания», «Земля бессарабская» и «Ленинград в борьбе».

Он считал, что они составляют военную документальную кинотрилогию о борьбе трех народов за свою свободу и независимость.

Но ему не суждено было осуществить этот замысел, так же как не успел он осуществить большую часть своих послевоенных творческих планов.



Вс. Вишневский

ЛЕНИНГРАД В БОРЬБЕ

Литературный вариант сценария художественно-документального фильма-отчета об обороне Ленинграда в 1941—1942 гг.

«Вам, героические защитники Ленинграда, бессменно стоящим на посту, посвящается этот фильм».

ПРОЛОГ

Вступительный титр:

ПРИВЕТ ВСЕМ УЧАСТНИКАМ ВЕЛИКОЙ ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ ВОЙНЫ ПРОТИВ ЧЕРНОГО ФАШИЗМА!

ПРИВЕТ ИЗ ЛЕНИНГРАДА, С ПЕРЕДОВЫХ ПОСТОВ, ИЗ ОКОПОВ, С КОРАБЛЕЙ, С ЗАВОДОВ...

НАШ ГОРОД БОРЕТСЯ С ВРАГОМ, НЕ СМЫКАЯ ГЛАЗ, МЕСЯЦ ЗА МЕСЯЦЕМ!

СО ДНЯ ЕГО ОСНОВАНИЯ ГОРОД НАШ НИКЕМ НЕ БЫЛ ВЗЯТ И ОСКВЕРНЕН...

И ОН НЕ БУДЕТ ВЗЯТ—ГОРОД ОКТЯБРЯ, ГОРОД ЛЕНИНА...

Просторы Невы со вмерзшими в речной лед кораблями... Петропавловская крепость... Перспектива одного из проспектов с неподвижно стоящими в снежных сугробах трамваями. Фантастически переплелись и повисли в воздухе спутанные, заиндевевшие провода... Медленно идущие люди... У решетки Летнего сада лежит мертвый человек. Зенитные орудия на площадях с поднятыми к небу стволами... Заводы с развороченными крышами и выбитыми стеклами... Где-то горят дома... Плакат

Печатается с небольшими сокращениями.

с текстом Джамбула: «Ленинградцы—дети мои». По льду мимо кораблей идут вооруженные лыжники... Арка Нарвской заставы... Идут на фронт отряды красноармейцев, моряков, ползут танки...

— Город наш, ты в дыму сражений, в зимней стуже, в зареве пожаров... Ты стоишь осажденный, отвечая на удар ударами, стоишь покрытый ранами—упорный, воинственный!.. Ленинград, родной и любимый, ты никогда не был так прекрасен, необычен, велик, как в годину битвы с полчищами Гитлера.

I ЧАСТЬ

ЭТО БЫЛО В КАНУН ВОЙНЫ, ПРЕКРАСНОЙ ВЕСНОЙ 1941 ГОДА.

Пейзажи великого города проходят перед нами, как напоминание о мире, покое, красоте. Дворцы и площади, памятники и арки, Летний сад, гранитные набережные Невы... Мы смело даем дыхание дорогой нам предвоенной поры... Заводы, стадионы, перспективы проспектов... Скользят по Неве яхты. Шпиль Адмиралтейства. Проспект 25 Октября... Потоки машин. Толпы гуляющих ленинградцев... Всюду кипит жизнь.

— Вот он, красивейший город мира!

Гордость советского народа, любимец страны!

Здесь по берегу Невы «в громе музыки боевой» шел Петр.

Здесь народ отмечал победы Полтавы и Гангута... Отсюда выступала гвардия российская, шла сквозь Европу, брала Берлин.

Отсюда шел в бессмертные походы Суворов, чью память свято чтит город...

(*Памятники Петру... Памятник Суворову.*)

Поколения русских вложили в создание этой красы и мощи свою кровь, мысли, любовь, труд и вдохновение...

Город, воспетый Ломоносовым, Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым и Горьким...

Здесь прогремели первые российские революции!

Здесь народ не раз вел бои за свои права, честь и идеи.

У стен этого города были разбиты: в 1917-м—Краснов и Керенский, в 1918-м—армия Вильгельма II, в 1919-м—Ливен, Родзянко, Юденич и Маннергейм... Отсюда на весь мир прозвучал голос Ленина...

Здесь Лениным и его боевыми соратниками были заложены основы Великого Советского государства, начало новой, социалистической эпохи... Здесь наша жизнь! Наше счастье!

Пусть зритель дрогнет от наплыва дорогих воспоминаний. Пусть еще горячей будет ненависть его к врагу, посягнувшему на мир, на нашу социалистическую Родину!

22 ИЮНЯ 1941 ГОДА.

— Внезапно грянула война. Предательское нападение Гитлера! (*Толпы на улицах у радиорупора. Музыкальная тема тревожно-воинственная... Митинги... Лица ораторов...*)

— В бой, ленинградцы!

Крупные планы слушающих людей—суровы их лица...

Как внезапный накат волн, во всю ширину экрана—панорама на море людских толп—участников митингов.

И, не снижая темпа,—кадры ленинградцев: рабочих, интеллигенции, мужчин и женщин, девушек и юношей, явившихся на призывные пункты. Контрапунктически переплетается тема регулярных войск, уже отправляющихся по улицам города на фронт...

Памятник Ленину, его рука устремлена вперед!

Памятник Кирову!

Старые питерские рабочие вручают ополченцам на площади Жертв Революции боевые знамена... Вручают оружие...

— Боевые и революционные традиции города—священны! Они с честью продолжены... Ленинград отвечает на зов своего Правительства—он посылает на фронт лучших сынов своих.

ТАНКОВЫЕ ДИВИЗИИ ГИТЛЕРА ИДУТ УЖЕ НА КАУНАС, ДВИНСК... НАПРАВЛЕНИЕ НА ПСКОВ, ЛЕНИНГРАД! ВРАГ ХОЧЕТ РАЗДАВИТЬ ЛЕНИНГРАД, УНИЧТОЖИТЬ КОЛЫБЕЛЬ РЕВОЛЮЦИИ, КРУПНЕЙШИЙ ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ЦЕНТР—ВАЖНЕЙШИЙ УЗЕЛ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ И МОРСКИХ ПУТЕЙ! ВРАГ ХОЧЕТ, ВЗЯВ ЛЕНИНГРАД, ПРОБРАТЬСЯ К ВОЛОГДЕ И ДАЛЬШЕ—ВЫЙТИ НА ТЫЛЫ МОСКВЫ!

— К оружию, товарищи, граждане, братья, сестры!

Идут в бой коммунисты и комсомольцы...

Идут в бой ленинградцы. Идут целыми семьями...

Идут ветераны—участники первой мировой и гражданской войн—за правое дело, на подвиг!

Звучат военные марши... Идут войска... По улицам пошли танки, тяжелые орудия, на кораблях разворачиваются орудийные башни...

— Сыны закаленного и воинственного города двинулись в поход... За ними бессмертный опыт трех революций. На бой, краснознаменный город, на бой, питомцы Ленина!

Мы с тобой, родная Москва! Мы с тобой, родная страна! Город Ленина начинает борьбу.

Гремит «Интернационал»...

К станкам встали женщины и старики. В санитарные отряды вступают девушки... Идут войска...

Белая ночь в Ленинграде. Работают цехи крупнейших заводов, мелькают вспышки автогена на стапелях судостроительного завода... Движутся в цехах подъемные краны.

Крыши ленинградских домов... На светлом небе чернеют силуэты наблюдателей. Дружинники и отряды ПВО на постах.

— Город бодрствует... Работа не прекращается ни днем ни ночью...

ОТ ЛЕДОВИТОГО ОКЕАНА ДО ЧЕРНОГО МОРЯ НАЧАЛАСЬ БЕСПРИМЕРНАЯ, САМАЯ КРУПНАЯ В ИСТОРИИ БИТВА.

Кадры боев, пылающих селений, обозы, беженцы. Враг вводит новые и новые кадровые дивизии...

— Пали Либава и Рига... Вся страна должна стать военным лагерем... Ленинград—тебе суждено быть в этом лагере одним из передовых бастионов!

В музыке нагнетание приближающейся опасности.

— Гитлер бросил на Ленинград 32 пехотные дивизии, 4 танковые, 4 моторизованные дивизии и одну кавалерийскую бригаду, общим числом—до 300 тысяч отборных кадровых войск, полностью отмобилизованных и прошедших школу войны на полях Европы...

Вся эта броневая масса—гитлеровский таран—должна была смять войска прикрытия, прежде чем Ленинград успеет развернуть все свои ресурсы и резервы.

Враг наступал с яростной энергией. Он хотел взять Ленинград в июле 1941 года. Таков был приказ Гитлера. Но Гитлер просчитался!

Широкие панорамы боев... В музыку вплетается гул артиллерии...

●

Смольный—тема большевистской выдержки, силы и спокойствия.

ВЕСЬ ИЮЛЬ, ВЕСЬ АВГУСТ ШЛИ ЖЕСТОКИЕ БОИ НА ПСКОВСКОМ, ЛУЖСКОМ И НОВГОРОДСКОМ НАПРАВЛЕНИЯХ... БОЙЦЫ ЛЕНИНГРАДА, ОБАГРЯЯ СВОЕЙ И ВРАЖЕСКОЙ КРОВЬЮ КАЖДЫЙ РУБЕЖ, СРЫВАЛИ ПЛАНЫ ГИТЛЕРА.

На дальних и ближних рубежах роют окопы, противотанковые рвы...

В садах и парках Ленинграда, на окраинах города вырастают баррикады, дзоты и траншеи... На рубежи обороны вышли десятки и сотни тысяч ленинградцев, чтобы помочь родной армии и преградить путь врагу...

Чередуются кадры сражений; залпы орудий, разрывы снарядов, бьется наша пехота, саперы минируют мосты, дороги.

Движется колонна фашистских танков...

Летит эскадрилья тяжелых бомбардировщиков. Черная большая свастика на их крыльях... Взрывы... Взлетают на воздух земля, деревья. Колхозники покидают горящие деревни, гонят скот...

— Враг рвется вперед... Пали Нарва, Кингисепп, Луга...

Фронт подходит к Ленинграду все ближе и ближе, положение становится угрожающим... Для многих это будет встречей со смертью...

— Товарищи! Враг хочет раздавить первый город Революции, город Октября! Залить кровью наш Ленинград! Гитлер торопит: «Взять этот город Петерсбург».

Тверже, родные ленинградцы!

Никакие временные потери не смутят советский народ... Мы отступили, но мы вернемся. Вновь будут подняты красные знамена и в Нарве, и в Кингисеппе, и в Луге, и в Пскове!

Так будет!

III ЧАСТЬ

ВРАГ ВЫШЕЛ НА ПОДСТУПЫ К ЛЕНИНГРАДУ.

Плакаты, зовущие в бой. Звучат песни рабочих отрядов.

— Ленинград стал крепостью.

Нарвская застава: готовые баррикады, доты. На улицах патрули, посты проверяют прохожих и автомобили. Витрины магазинов заложены мешками с песком, некоторые превращены в бойницы. На Аничковом мосту сняты с постаментов кони Клодта. Памятники обшиты тесом. Всюду подымаются к небу длинные стволы зенитных орудий. Беспрерывный поток идущих на фронт отрядов: красноармейцы, морская пехота, ополчение.

— У самых ворот своих Ленинград встретил грудью врага.

— Город-фронт. В пыли и скрежете подползали к нему механизированные и «непобедимые» досель армии Гитлера. Ленинград принял удар. Немцы тщетно пытались штурмовать город, охватывая его со всех сторон! Навстречу врагу вышли ленинградцы—сыны города—воины...

ПЛАН ОБОРОНЫ ЛЕНИНГРАДА ЗАКЛЮЧАЛСЯ В ИЗМАТЫВАНИИ ВРАГА ПОД ЛЕНИНГРАДОМ, В УНИЧТОЖЕНИИ ЕГО ЖИВОЙ СИЛЫ И НАНЕСЕНИИ В НУЖНЫЙ МОМЕНТ КОНТРУДАРОВ ВСЕХ ВИДОВ ВОЙСК, АВИАЦИИ И ФЛОТА; КОНТРУДАРОВ, КОТОРЫЕ СО ВРЕМЕНЕМ ДОЛЖНЫ БЫЛИ ВЛИТЬСЯ В ОБЩИЙ КОНТРУДАР ВСЕХ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА.

— Работает Смольный—мозг и сердце обороны Ленинграда... (*Штаб фронта... По коридору Смольного проходит товарищ Жданов.*)

●

— К оружию, граждане, товарищи, братья!

На воззвание партии 21 августа 1941 года поднялся весь Ленинград—коммунисты и комсомольцы в первых рядах.

— Ни шагу назад! Город сдан не будет! На передовые рубежи обороны!

Моряки Балтийского флота поклялись: «Пока бьется наше сердце, пока видят глаза, пока рука держит оружие—не бывать фашистам в городе Ленина!»

Вся страна обратила свои взоры, свое сердце к Ленинграду...

«Выдержишь ли ты, брат мой Ленинград?»—спросила Москва.

«Выдержу!»

ПЕРВЫЕ ДНИ СЕНТЯБРЯ 1941 ГОДА... ВРАГ ПОДТЯГИВАЕТ ВСЕ НОВЫЕ КАДРОВЫЕ ДИВИЗИИ... ПАЛ КРАСНОГВАРДЕЙСК... ПУШКИН... ПЕТЕРГОФ... ВРАГ ЗАХЛЕСТЫВАЕТ ГИГАНТСКУЮ ПЕТЛЮ ВОКРУГ ГОРОДА... С СЕВЕРА НАСТУПАЮТ БЕЛОФИННЫ.

— 8 сентября враг начал бомбить город с воздуха. На Ленинград были брошены три фашистских воздушных корпуса—до тысячи самолетов. Массовые бомбовые налеты должны были в самый критический момент подломить оборону, вызвать панику среди миллионов жителей, остановить транспорт, оборонное производство... Налеты шли волнами днем и ночью...

В музыку вплетается рокот моторов. Плавно поднимаются вверх аэростаты воздушного заграждения.

Сирена, сигналы воздушной тревоги... Включается радиопередача, тикает метроном...

Четко вздымаются стволы зениток, лучи прожектора шарят по небу.

Над Ленинградом показались «юнкерсы»... Взрывы... Рушится дом. Мчится санитарная машина. Бешено бьют зенитки.

Бомбоубежища. Наблюдательные посты на крышах. Горящий дом, языки пламени и клубы дыма поднимаются к небу...

Снова прожектора, они скрестились, в их лучах мечется фашистский самолет... Бьют зенитки, и падает сбитый «юнкерс», оставляя за собой черный дымный хвост... Вылетели наши истребители, и над городом завязался воздушный бой.

— Настали критические дни, но ленинградцы не дрогнули... Все предприятия продолжали работать без перерыва.

Кадры заводов: собирают танки. Работает литейный цех.

Крупным планом: лица рабочих—серьезные, сосредоточенные.

— Город Ленина работает! Город Ленина устоит!

Контрапунктом разрывы, вой сирен, горят дома. Мчатся пожарные. Небо светлеет.

IV ЧАСТЬ

ГИТЛЕРОВЦЫ ИЗО ДНЯ В ДЕНЬ ЖЕСТОКО И БЕССМЫСЛЕННО РАЗРУШАЛИ НЕПОВТОРИМЫЙ ПО КРАСОТЕ АРХИТЕКТУРЫ ГОРОД.

Ленинградское утро. Нева... Набережные... Следы артиллерийских обстрелов и воздушных налетов. Как раны, зияют пробоины на лучших зданиях города...

Зоологический сад—лежит убитая слониха.

Из разрушенных яслей выносят детские кроватки. И тут же работают восстановительные бригады, чинят провода, трамвайные пути.

— Бомбя набережные, дворцы, музеи и памятники, геббельсовские лжецы сообщали в сводках о том, что «нанесены удары по важнейшим военным объектам Петербурга...». Ни театры, ни зоологический сад, ни густо населенные дома, ни тем более детские ясли—не являются ими. Видя жестокость врага, видя убитых детей и женщин, еще упорнее стали работать люди, еще упорнее бьются красноармейцы и моряки...

Гитлер рассчитывал сломить волю и дух ленинградцев, но враг добился лишь обратных результатов.

Враг узнает, что такое народная война!

У НАРВСКОЙ ЗАСТАВЫ (1942)

НА НЕВЕ В ЗИМУ 1942 ГОДА

ГИТЛЕР ПОДТЯГИВАЛ ВСЕ НОВЫЕ РЕЗЕРВЫ, ГОТОВЯ ПРЯМОЙ ШТУРМ НА ЛЕНИНГРАД. АРМИЯ ФОН ЛЕЕБА БЕСПРЕРЫВНО АТАКУЕТ ЛЕНИНГРАДСКИЕ РУБЕЖИ.

Грохот канонады, кипение пулеметного огня уже слышны в городе...

Один за другим проходят перед нами кадры сентябрьских боев. Бьют пулеметные точки, малые орудия, тяжелые... Бьют огнеметы. С ходу бьют бронепоезда...

Бьет наша артиллерия, контратакует наша пехота...

— Армия, флот, авиация, рабочие отряды, женщины-добровольцы стали стеной за Ленинград, за Советский Союз... Сутки, другие, третьи, десятые... Весь сентябрь идет битва, то утихая, то вновь нарастая. Артиллерийские шквалы, массированные налеты фашистов... Против техники Гитлера советские люди двинули свою технику, свое умение правильно координировать действия, свое военное искусство, свою энергию. За весь Советский Союз! За весь стан демократических народов! За дело культуры и свободы! За Ленинград—город красоты и труда! Умение воевать, воля и мужество в нашей памяти, в нашей крови, в наших душах. Не знал страха и колебаний Ленин! И черту эту передал он нам...

Бьется наша пехота, беспрерывно пролетают самолеты, звено за звеном, сбрасывая бомбы на колонны немецких войск, на их танки; бьют корабли, бьет Кронштадт, бьют форты.

— По Гитлеру! По фашизму! По врагам Советского Союза! Ни шагу назад!..

По улицам Ленинграда на передовые идут танки, грузовики с боеприпасами, новые пополнения... Город давал фронту все необходимое. Шли долгие штурмовые недели, когда люди не знали ни отдыха, ни сна.

— Более 2000 орудий, тяжелых, дальнобойных, морских, громили врага...

25 СЕНТЯБРЯ 1941 ГОДА АРМИИ ГИТЛЕРА ПОД ЛЕНИНГРАДОМ БЫЛИ ОСТАНОВЛЕНЫ.

— На иных участках до черты города оставался лишь десяток километров. Гитлеровцы их не прошли!

Утопая в осенней грязи, под студеными северными ветрами, вражеские войска стали закапываться в землю.

— Миф о «непобедимости» армий Гитлера был развеян...

V ЧАСТЬ

ПОТЕРПЕВ ЖЕСТОКУЮ НЕУДАЧУ, ГИТЛЕР РЕШИЛ ПРИМЕНИТЬ МЕТОД МЕДЛЕННОЙ БЛОКАДЫ ЛЕНИНГРАДА.

— Под огнем осадной артиллерии встретил наш город зиму 1941—1942 года.

Панорамы города. Заснеженные улицы. Застывающая Нева, отдельные льдины, закамуфлированные—белые—корабли на реке.

Фронтовые будни... Женщины шьют для фронта белье. Оборонные заводы выпускают боевую технику.

ПОЖАР НА ПЕТРОГРАДСКОЙ СТОРОНЕ (1942)

СЛЕДЫ НА СНЕГУ (1942)



Внезапно свист снаряда, другой, третий, и следом—разрывы... Люди спешат в укрытия... Город стал подвергаться систематическим артиллерийским обстрелам.

ОКОПАВШИСЬ, ЛИШИВШИСЬ ВОЗМОЖНОСТИ ВЕСТИ АКТИВНОЕ НАСТУПЛЕНИЕ, ГИТЛЕРОВЦЫ ВЫПУСКАЛИ ПО ЛЕНИНГРАДУ СОТНИ СНАРЯДОВ В ДЕНЬ.

— Гитлер и его генералы рассчитывали, что осажденный город должен неотвратимо идти к голодному истощению, к капитуляции... Но Ленинград упорно продолжал оборону, не изменяя ни себе, ни своим традициям...

Зима была суровая... Снежные сугробы на улицах в рост человека; неподвижные, скованные льдом корабли...

Пустынно Марсово поле, его пересекает старик—он еле тащит саночки с гробом...

На булочных вывешены хлебные нормы:

125 ГРАММОВ В ДЕНЬ...

— Железнодорожные, шоссейные и водные пути перерезаны. Город живет своими запасами... Следует помнить, что расходы велики: надо питать армию и флот, надо питать миллионы жителей. Надо экономно расходовать хлеб.

Город живет, поддерживая привычный, наш родной, советский трудовой ритм. Жизнь не умирает...

Темные цехи заводов—при свечах и коптилках идет работа... Ученые продолжают свой труд... Идет защита диссертаций... В оранжерее Ботанического сада упорным трудом сохраняются редчайшие цветы. В госпиталях жены и матери ухаживают за бойцами.

В театре идет спектакль... Несмотря на то, что в зрительном зале холодно, люди пришли—сидят в шубах, в валенках.

Комсомольцы Ленинграда обходят квартиры, помогая больным и старым.

— Город нашел в себе достаточно творческих сил, чтобы в условиях зимы, блокады, голода, непрерывных артиллерийских обстрелов и воздушных налетов не только обеспечить бесперебойный выпуск вооружения и боеприпасов, но и организовать производство ряда *новых видов оружия*.

Город нашел в себе достаточно сил, чтобы творить и любить искусство.

Но городу с каждым днем все труднее!

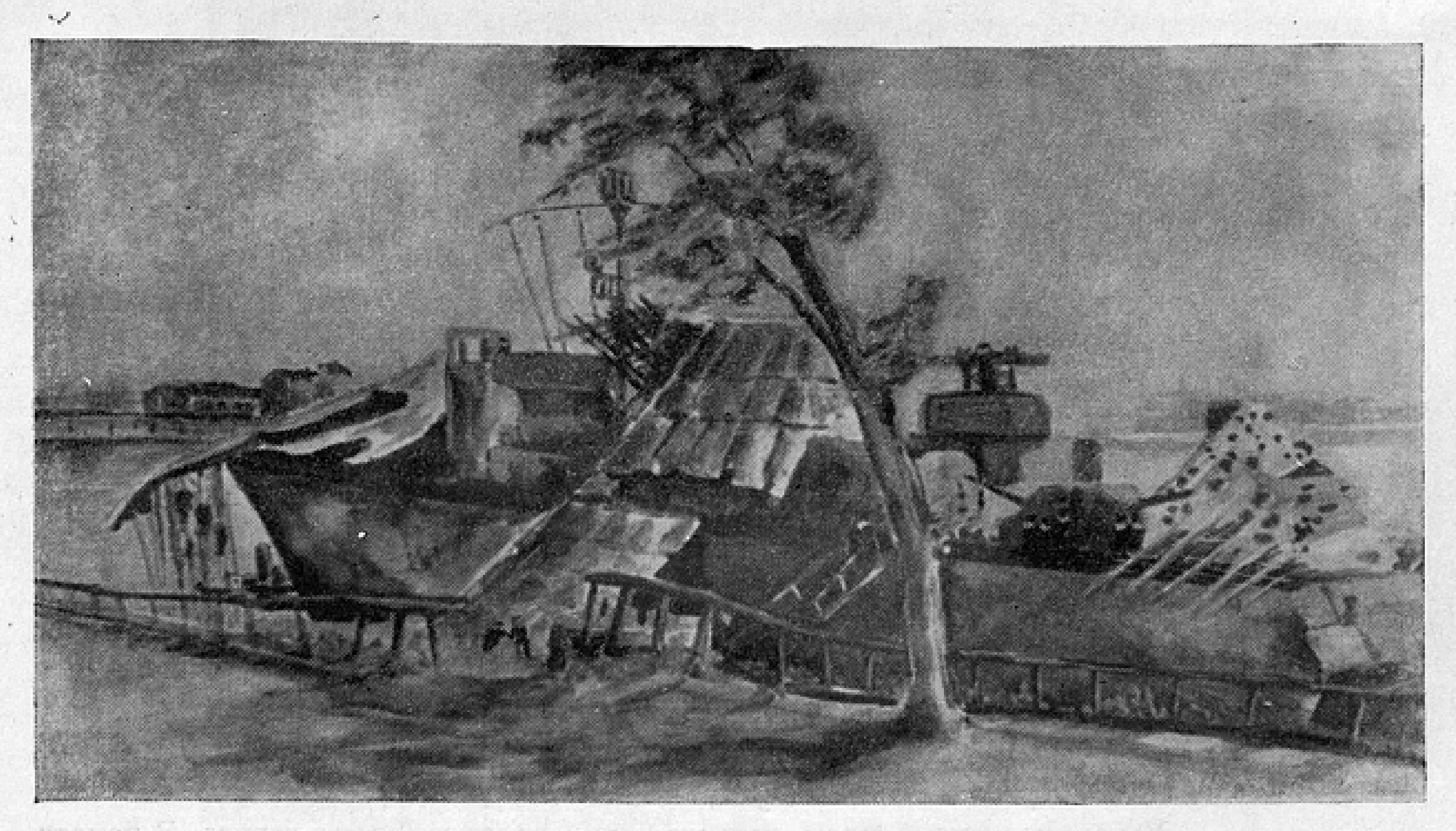
Частые разрывы снарядов... Лежит на снегу убитый осколком человек... Санитары уносят раненых... Еще более заснежен город... Остановились трамваи... На улицах—все меньше людей... Редкие прохожие едва бредут.

Разрушены целые кварталы... Очереди у булочных.

— Запасы города все уменьшаются... Топливо иссякает... Зима—ранняя, суровая—морозы доходят до 36—40°. (*Замерз водопровод. На Неве очередь у прорубей за водой. Тащат на саночках наполненные ведра... От усталости и слабости некоторые падают...*) Нет хлеба, нет воды, нет света...

Город, любимый наш, свет наш, наша молодость—трудно тебе! Но будем держаться! Большевики не сдаются!

Монтаж идет на постепенно замедляющемся ритме... Кажется, что жизнь в городе замирает... В музыке—pianissimo...



ЗАКАМУФЛИРОВАННЫЙ МИННЫЙ ЗАГРАДИТЕЛЬ (1943)

НА ПЕТРОГРАДСКОЙ СТОРОНЕ (1943)

Разрывы снарядов. Новые разрушения, смерти!

Статические кадры Ленинграда: все сковано льдом, снегом... Люди умирают от голода, от обстрелов...

— А жизнь города все-таки не угасает! (*Из раскрытых ворот завода выползают танки, на стапелях судостроительных заводов—под артобстрелом—закладывают корабли...*) Но Ленинграду труднее и труднее... Он погружается в зимнее обледенение...

— Шли месяцы... Ледовое, мертвящее дыхание блокады...

Врагу, да и иным друзьям казалось: город не выдержит... Блокада заставит его капитулировать...

Кого? Большевиков, ленинградцев?

Никогда!

Сломаем деревянные дома, стадионы—дадим детям тепло. После войны мы построим новые—из северного гранита и мрамора. О, как мы расплатимся с фашистами! Нет той меры, которая измерит нашу ненависть к ним, силу нашего гнева, силу подготовляемых для них ударов... (*Кадры застывшего голодного города... Больные, умирающие ленинградцы.*)

Мы знаем каждый шрам, каждую рану на теле любимого города. В памяти нашей навсегда останутся стоны и шепот тех, кто, умирая, прощался с родным городом. Они прошли свой путь честно, до конца... Знамени своему, городу своему они не изменили...

Гитлер ответит нам за все!

VI ЧАСТЬ

ПРОБИТА ПЕРВАЯ БРЕШЬ В БЛОКАДЕ

Пришли «дугласы»... Мягко опустился на аэродроме первый самолет! Из него выгружают ящики. Шум моторов... Ряд посадок и взлетов... Ощущение воздушного конвейера... Большевики не сдаются! Зимой проложили воздушную трассу в Ленинград.

— Родина шлет боезапас, продовольствие...

Спасибо, Москва!

Обратным рейсом—раненые, больные и письма, письма во все города и села, к вам, к нашим родным и близким...

Примите наш привет и заверение: мы Ленинград не сдали и не сдадим!

Бреющие полеты «дугласов» над Ладожским озером. На озере строят ледяную трассу к Ленинграду. Сотни грузовиков и тракторов... Тысячи ленинградцев вышли на лед... Работа кипит днем и ночью. Фашистским «юнкерсам» ее не удалось сорвать...

— По торосам Ладожского озера, в обход немецкой блокадной линии была проложена ледяная трасса. Ленинградцы назвали ее «дорогой жизни».

Вот она! (*Вереницы машин, переполненных мукой, консервами, мясом. овощами, бомбами, снарядами, минами, патронами.*)

Сквозь льды, сквозь вьюги, принесенные Арктикой, в сорокаградусные морозы, наперекор врагу и стихиям шел по «дороге жизни» поток грузов для Ленинграда. День и ночь, ночь и день, под огнем фашистской авиации, все зимние месяцы не прекращалось движение. Советские люди решили и эту



ЗАМАСКИРОВАННАЯ ПОДЛОДКА (1943)

НА НЕВЕ (1943)

задачу! Тысячи, десятки тысяч тонн груза для осажденного города! Враг просчитался и здесь!

Спасибо вам, мужественные водители машин!

Спасибо нашим летчикам, отгонявшим фашистских стервятников от трассы!

Родина не забудет ваших трудов...

— Ленинград—в окопах, в снегах, в баррикадах!

Над ним реет наше алое знамя... Его подняли над страной в октябре 1917 года и не опустят никогда!

И снова Смольный—душа великой обороны.

●

Зимние фронтовые кадры... К окопам подвозят продовольствие и боезапасы с Ладоги...

— Грузы с трассы дают фронту жизнь!

Стремясь пересечь движение на «дороге жизни», Гитлер бросил к Ладоге, к северным путям, к Волхову и Тихвину ударную группу в восемь дивизий. Он хочет соединиться с белофиннами, чтобы намертво замкнуть кольцо блокады, закрыть путь к Ленинграду и по Ладоге. (*Движение немецких войск, танки и т. д.*)

Командование Ленинградского фронта разработало план широкой операции по разгрому этой немецкой армейской группы.

Снова к бою! Огонь!

Вперед, ленинградцы!

Марш наших войск... Ура! Бьют снайперы, минометы. Гремит тяжелая артиллерия... Ломая заснеженные ели, двинулись в гущу леса танки... Бьют бронепоезда... Бьет морская артиллерия...

— Ленинград, великий Ленинград дерется, как лев!

ЛОМАЯ ПЛАНЫ ВРАГА, ДВИНУЛИСЬ ПАРТИЗАНЫ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ...

По лесным тропам, по вражеским тылам...

— Взрывать железнодорожные пути, мосты, разведать, предотвратить беду... Всеми силами помочь Ленинградскому фронту...

...Люто ненавидят гитлеровцы советскую землю. Они мстят за новое поражение и, отступая, жгут и рушат все, что встречается на их пути.

— Насилие и смерть—вот спутники Гитлера!

За какие вины бесчестят и убивают немцы русских женщин? За то лишь, что они советские!

Шапки долой перед безвестными жертвами! Сердце глухо стучит в груди...

Сжимайте кулаки, все, кто за право, за свободу, за человеческую жизнь, за ее ценность!

Да не успокоится наша душа, пока враг не получит сполна за все надругательства над родимой нашей землей...

«Врагов не считают, а бьют»,—говорит старая военная пословица...

КРЕЙСЕР «КИРОВ» (1943)

ЗДЕСЬ СТОЯЛ «САМСОН» (ПЕТЕРГОФ, 1944)

«Врагов считают, потом бьют, потом подсчитывают»,—говорим теперь мы...

Начались зимние лесные бои... Где на лыжах, где по пояс, где по грудь в снегах наступает лавина нашей пехоты.

— Русский солдат к зиме привычен, но что русскому здорово—то фашисту смерть!

●

Сверкает снег на солнце... Музыка все мажорнее... Все динамичнее кадры боев... Все солнечнее пейзажи.

— К исходу декабря враг снова был разбит!

Радостные и трагические встречи с освобожденными жителями...

Пленные... Заросшие, одичалые, грязные—остатки восьми выбитых фашистских дивизий.

— Вот они, носители «нового порядка»... Они пришли на нашу землю, чтобы сделать нас, свободных советских людей, рабами немецких баронов... Не вышло! Не будет этого никогда!.. Захватчики узнали, что такое народная война!

●

Звучит советский марш... Слышится поступь нашей армии...

В БОЯХ ПОД ЛЕНИНГРАДОМ ГИТЛЕР ПОТЕРЯЛ К ВЕСНЕ 1942 ГОДА БОЛЕЕ 350 000 СОЛДАТ И ОФИЦЕРОВ.

— Вот они лежат—запорошенные снегом трупы фашистов... Они пришли, незваные пришельцы, за русской землей, как некогда встарь приходили псы-рыцари. И они получили, как некогда их предки,—по три аршина русской земли.

Кладбище гитлеровцев... Березовые стандартные кресты, на которых болтаются шлемы убитых... Еще немецкие кладбища... Сотни крестов на фашистских могилах...

Огромная перспектива березовых крестов...

●

Весенние русские пейзажи... Простор—суровая настороженная тишина...

— Родина! В обиду тебя не дадим.

Леса... Доты... Проволочные заграждения, противотанковые рвы... Ряды надолб... Нарвская застава—Ленинград...

— Город стоит непоколебимо, как вся Советская Россия!
Город не уступил и не уступит врагу ни дюйма своей земли... Ленинград теперь, как закаленная сталь.

Проспект 25 Октября... Субботник—идет весенняя уборка города... У истощенных ленинградцев и на это нашлись силы!

Художники рисуют на улицах. Прошел грузовой трамвай!

— Первый трамвай после зимней паузы—ты черный, грузовой,—несказанно мил нам!

— Много дел и забот впереди. Мы знаем, победа дается нелегко. К ней надо идти через новые суровые испытания. Ленинград к ним готов. Ленинград

ощущает поддержку всего великого народа: помощь всей страны, братскую заботу, душевную близость советских людей, откуда б они ни были родом...

На кораблях встречи с товарищами из Казахстана, Туркестана... Друзья с Дальнего Востока и из Сибири, с юга и с Урала—в окопах среди бойцов...

— Это в Ленинград приехали шефы, делегаты! Город принимает дорогих гостей... Весенним солнцем осветило лица... Морским ветром пахнуло в городе...

СЕГОДНЯ В СМОЛЬНОМ ПАРТИЯ И ПРАВИТЕЛЬСТВО ОТМЕЧАЮТ ДОСТОЙНЕЙШИХ.

Смольный... Товарищ Жданов, бойцы... Награждения...

— В день, когда партия награждала лучших сынов своих: производственников, обеспечивших фронт, лучших бойцов, остановивших Гитлера у стен Ленинграда,—по Кировскому мосту шли на фронт танки...

Танки в лесу... Фронт... Шум авиамоторов... Гул артиллерии ... В нарастающем ритме идут кадры новых боев Ленфронта...

— Враг вздумал наступать на Ленинград? Великий город сам наступает на врагов!

В памяти, в сердце ленинградцев—вечно жив ленинский клич к Петрограду, клич дней 1918 года:

«Бейтесь до последней капли крови, товарищи, держитесь за каждую пядь земли... Будьте стойки до конца, победа недалека! Победа будет за нами!»

Одновременно разворачиваются стволы орудий: на танках, на бронепоездах, в дотах, на кораблях, на фортах.

Героическая музыкальная симфония... Громы гигантских дальнобойных орудий...

— Вместе со всем советским народом ленинградцы идут в новые бои 1942 года!

Поток наших войск, и на эти кадры ложится текст:

«Красная Армия своим могучим ударом отбросит озверелых врагов от Ленинграда, очистит от них города и села... по всей советской земле снова будут реять красные знамена!»

Симфония вздымается в финальном порыве!

ЭПИЛОГ

...И снова—чудесные летние пейзажи Ленинграда.

— Город восстановлен—это будущее!

Мы придем к победе, товарищи! Мы вновь увидим залитый солнцем наш прекрасный город, всю нашу страну. Увидим новые дали истории...

К новым подвигам! Вперед!..

Ленинград.
Март—апрель 1942 года.

Ю. Калистратов

НОВЫЕ ПУТИ ОРГАНИЗАЦИИ КИНОПРОИЗВОДСТВА

Стремительный рост производства фильмов в нашей стране (некоторые студии за последние годы увеличили выпуск кинокартин в 3—4 раза) и стоящая перед нами задача повышения идейно-художественного уровня произведений киноискусства заставляют пересмотреть и заново продумать ряд вопросов экономики кинопроизводства.

Совсем еще недавно эти вопросы казались многим творческим работникам кино отвлеченными и далекими от их производственной практики. Новые масштабы и изменившиеся условия кинопроизводства делают невозможным дальнейшее безразличное отношение к его экономике. Эта область все глубже затрагивает коренные профессионально-творческие интересы режиссеров, операторов, художников и других деятелей киноискусства.

В новых условиях назрела целесообразность разделения крупных киностудий с большим количеством съемочных групп и высокоразвитой технической базой на самостоятельные предприятия—кинофабрики (техбазы) и собственно студии. Такая необходимость назрела, в частности, на «Мосфильме», где количество одновременно находящихся в производстве фильмов достигает тридцати и где насчитывается около пятидесяти цехов и отделов техбазы. Именно эти обстоятельства и придали особую остроту вопросу об изменении организационной структуры «Мосфильма», о разукрупнении руководства съемочными группами в интересах повышения художественного качества фильмов.

Вокруг этого вопроса на «Мосфильме» развернулась оживленная дискуссия, нашедшая свое отражение и на страницах студийной многотиражной газеты «Советский фильм». В итоге дискуссии определились две основные точки зрения по вопросу о реорганизации студии:

полное разделение «Мосфильма» на два самостоятельно существующих предприятия;

создание в рамках существующей студии нескольких художественно-производственных объединений (ХПО).

Сторонники «одного предприятия» не пожалели черной краски, чтобы нарисовать мрачную картину отрицательных последствий, которые якобы угрожают в случае разделения «Мосфильма». Это будто бы «неминуемо повлечет за собой серьезные ошибки при планировании и запуске в производство фильмов»... «техническое качество фильмов станет резко ухудшаться», поскольку разделение породит «формально обслуживающее отношение со стороны так называемой технической базы»*. Разделение якобы воздвигнет «забор внутри киностудии, который со временем прошел бы не только по комнатам и цехам киностудии, но и в сознании наших работников, а это привело бы к печальным и пагубным последствиям»**. А директор картины В. Канторович договорился до утверждения, что разделение «Мосфильма» «противоречит законам социалистической экономики»***.

Однако даже самые непримиримые противники разделения студии сходятся со сторонниками его в тех вопросах, которые касаются хозяйственного расчета. «Следует создать хозрасчетные художественно-производственные объединения, цехи студии перевести на хозрасчет»****,—пишет М. Высоцкий. Яснее высказывается Б. Коноплев, который считает, что цехи студии надо «рассматривать как единую техническую базу, которую также следует перевести на хозрасчет». И даже «теоретический» противник разделения студии В. Канторович требует, чтобы каждое ХПО и техническая база имели самостоятельные расчетные счета в Госбанке.

Заметим, кстати, что наличие расчетного счета в банке и самостоятельного баланса как раз является важнейшим признаком **хозрасчетного предприятия**, наделенного правами юридиче-

* Бюро звукооператорского мастерства. Против разделения студии, «Советский фильм», 1957, № 19.
** Б. Коноплев, Нужна новая структура, «Советский фильм», 1957, № 19.
*** В. Канторович, Не в ногу с социалистической экономикой, «Советский фильм», 1957, № 21.
**** М. Высоцкий, За единую киностудию, «Советский фильм», 1957, № 20.

ского лица. Это и есть то самое разделение «Мосфильма», против которого возражают цитированные выше авторы. Формы организации и управления производством фильмов будут в этом случае полнее отвечать требованиям хозрасчета. Проще говоря, будет уничтожена организационная основа вреднейшей обезлички во взаимоотношениях между съемочными группами и цехами технической базы, повысится ответственность исполнителей, выявятся подлинные виновники срыва плановых заданий.

Но не это ли именно не устраивает некоторых противников разделения студии? О неизбежности потери какой «оперативной гибкости» они скорбят и за какую «дружбу» и «общий язык» между работниками съемочных групп и цехов они ратуют?

Разве производственное содружество творческих и инженерно-технических работников возможно только под кровлей одного, общего предприятия? Следуя таким рассуждениям, пришлось бы вообще отказаться от принципа кооперирования социалистических предприятий.

Ища выхода из своей нелогичной, противоречивой позиции, сторонники «единой и неделимой студии» нашли компромиссный выход. Они хотели бы лишить и студию и кинофабрику хозяйственной самостоятельности—поставить над ними общую дирекцию. По их схеме «Мосфильм» должен быть превращен не то в трест, не то в комбинат. Тем самым хотят и «капитал приобрести» (хозяйственный расчет) и «невинность соблюсти» (не допустить разделения «Мосфильма»)... Дискуссия закончилась на том, что на «Мосфильме» должны быть созданы художественно-производственные объединения (ХПО), каждое из которых будет иметь самостоятельный баланс и расчетный счет в банке. Ответ же на самый «щекотливый» вопрос представитель дирекции «Мосфильма» т. Фролов сформулировал уклончиво: «Предполагается (?), что свои отношения с цехами студии ХПО также будут строить на хозрасчете»*.

Ход и итоги дискуссии показали, что не все работники «Мосфильма» отчетливо представляют себе характер, природу хозяйственного расчета и его применение в условиях кинопроизводства. Полезно поэтому остановиться на этом вопросе.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ РАСЧЕТ?

Как известно, кинофильм—не только результат художественного творчества, но одновременно вещественный продукт процессов материального производства. Одно неотделимо от другого. При всей специфичности производства фильмов и глубоких отличиях его от промышленного производства киностудии входят в производственную сферу народного хозяйства. Это значит, что валовая продукция студий включается в состав совокупного общественного продукта, а их так называемая «чистая продукция» (очищенная от материальных затрат) является частью национального дохода СССР*.

Воздействие закона стоимости на производство фильмов не является абстракцией. Это воздействие осуществляется посредством хозяйственного расчета, использующего денежную форму учета стоимости. Это дает меру для сопоставления затрат общественного труда в производстве фильмов с полученными результатами в целях экономии труда, как источника накопления для расширенного воспроизводства и материального стимулирования труда работников.

Известно далее, что *хозяйственный расчет является объективной категорией политической экономии социализма, основанной на учете и использовании стоимости и ее форм.*

Вместе с тем хозрасчет служит одним из орудий осуществления требований основного экономического закона социализма, закона планомерного (пропорционального) развития народного хозяйства, и других экономических законов социализма. Хозрасчет призван способствовать выполнению и перевыполнению государственных планов на основе строжайшего режима экономии. Поэтому хозрасчет определяется также, как *метод планового ведения хозяйства социалистических предприятий.* Это еще раз подчеркивает неразрывную связь хозяйственного расчета с формами организации и управления предприятиями. Но отождествлять хозрасчет с теми или иными конкретными формами управления предприятиями нельзя. *Эти формы не могут порождать хозрасчет, они лишь могут в большей или меньшей степени соответствовать требованиям хозрасчета,* в зависимости от чего он может быть более или менее эффективным.

На киностудиях при нынешних организационных формах кооперированы два различных по роли и характеру вида производственной деятельности: съемочные группы, непосредственно создающие фильмы, и цехи (техническая база), обслуживающие этот процесс. Особенности этой производственной кооперации сказываются во всей хозяйственной

* О новой структуре Мосфильма. С партийного собрания художественно-производственных работников. «Советский фильм», 1957, № 24.

* Подробное теоретическое обоснование этих положений дано в докторской диссертации Ю. А. Калистратова «Вопросы экономики советской кинематографии». Институт экономики АН СССР, 1956.

жизни студии. Они проявляются и в методах калькулирования себестоимости фильмов. Так, затраты цехов (технической базы), включающие цеховые накладные расходы, выступая в форме плановой цены единицы продукции, или услуги этих цехов отражаются в калькуляции фильма как прямые расходы.

Все это создает объективную возможность эффективных хозрасчетных взаимоотношений между съемочными группами, с одной стороны, и технической базой, с другой стороны. Однако эта производственная кооперация может быть облечена в разные формы организации производства фильмов, в зависимости от чего и хозрасчет может быть более или менее эффективным методом воздействия на экономику кинопроизводства.

Дело в том, что следует различать хозрасчет студии как самостоятельной хозяйственной единицы, наделенной правами юридического лица, и внутристудийный хозрасчет.

Общими для этих двух видов хозрасчета являются: стоимостный (денежный) учет затрат; сопоставление затрат с результатами труда; получение экономии (принцип рентабельности); материальное стимулирование труда за счет части экономии (принцип материальной заинтересованности).

Однако внутристудийный хозрасчет лишен ряда других весьма существенных признаков, свойственных только хозрасчету студии, а именно: собственных (выделенных государством) основных и оборотных средств; самостоятельного баланса; расчетного счета в Госбанке; права пользования банковским кредитом.

Студия, как юридическое лицо, несет материальную ответственность за выполнение своих обязательств.

Перечисленные признаки составляют в совокупности как бы механизм действия хозрасчета, с помощью которого непосредственно осуществляется контроль рублем над экономикой производства. И поэтому нельзя не признать, что внутристудийный хозрасчет, который лишен этих признаков, не может обладать такой же силой воздействия на экономику производства, как хозрасчет студии.

О ВНУТРИСТУДИЙНОМ ХОЗРАСЧЕТЕ

Внутристудийный хозрасчет должен распространяться на съемочные группы, на техническую базу и на взаимоотношения между ними. Это прежде всего учет произведенных затрат и сопоставление их с затратами, предусмотренными по плану, в целях выявления экономии или перерасхода денежных средств

Следовательно, непременным условием эффективности хозрасчета являются хорошо поставленные внутристудийное планирование и учет. Особенно важно при этом, чтобы показатели планов базировались на технически и экономически обоснованных нормативах, затрагивающих все виды производственно-технического обслуживания съемочных групп. Необходимо также, чтобы показатели учета строго соответствовали показателям плана

Внутристудийный хозрасчет, далее—это материальная заинтересованность работников в результатах труда, что требует эффективных систем его оплаты.

Эти необходимейшие предпосылки внутристудийного хозрасчета на «Мосфильме» и других студиях еще отсутствуют, в силу чего он носит формальный характер. Особенно вредит хозрасчету неупорядоченность систем поощрительной оплаты труда на киностудиях

Ведущие работники съемочных групп, помимо основной заработной платы, могут получать премии за высокое качество работ в подготовительном периоде, за перевыполнение месячных планов по метражу, за результаты работы по фильму в целом, за высокое качество фильма, а также вознаграждение за каждый поставленный и выпущенный на экран фильм—так называемые «постановочные».

Множественность форм оплаты труда, устарелость регламентирующих их инструкций, отсутствие должной зависимости величины дополнительных выплат от степени выполнения производственных планов и качества законченных картин, сложность (если не сказать запутанность) условий премирования наряду с несбалансированностью частей совокупного заработка работников делают нынешнюю систему оплаты труда съемочных групп экономически неприемлемой.

Если принять за 100 процентов общий заработок режиссеров-постановщиков за весь период постановки фильмов по нескольким картинам, выпущенным в 1956 году студиями «Мосфильм» и имени М. Горького, то удельный вес слагаемых этого заработка представится в следующем виде:

основная заработная плата—20—37%,
премии за перевыполнение плана—1—8%,
премии за высокое качество фильмов—2—4%,
«постановочные»—60—70%.

Отсюда видно, что стимулирующая роль заработной платы сведена до минимума. Наряду с этим удельный вес премий за перевыполнение планов производства и высокое качество фильмов (а это—основные показатели хорошей работы съемочных групп) составляет соответственно только 1—8 процентов и 2—4 процента к итогу совокупного заработка. Правда, эти же критерии должны учитывать-

ся и при определении величины «постановочных», но практически это не всегда соблюдается. Зачастую, если фильм получает высокую оценку, перерасход и пролонгация сроков постановки в расчет не принимаются («Пролог», «Сорок первый» и др.). Вместе с тем бывает, что «постановочные» выплачиваются большей суммой за фильмы, получившие относительно низкую оценку, чем за высококачественные картины.

Следует также заметить, что работники, получающие «постановочные», не столь заинтересованы в ежемесячной премии за перевыполнение плана, от чего часто страдают работники, не имеющие права на «постановочные».

Большими недостатками изобилует также система оплаты труда инженерно-технических работников и рабочих цехов (технической базы). Положение о премировании руководящих и инженерно-технических работников студии и цехов, в основу которого взято аналогичное положение о премировании работников промышленности, не отражает особенностей производственной деятельности киностудий.

Материальная незаинтересованность работников технической базы в улучшении экономических показателей производства является одной из причин частых перерасходов средств по ряду цехов.

ПОЧЕМУ СЪЕМОЧНЫЕ ГРУППЫ ДОЛЖНЫ ОТВЕЧАТЬ ЗА ЧУЖИЕ ГРЕХИ?

Существенным недостатком нынешней организации производства фильмов является то, что права и взаимные обязательства съемочных групп и цехов не разграничены с должной четкостью, а главное— не подкреплены практической возможностью применения действенных санкций в случае нарушения обязательств.

В связи с этим создается недопустимое положение, при котором оценка работы, а следовательно, и материальное поощрение работников съемочных групп ставятся в зависимость от многих не зависящих от них причин.

Например, себестоимость фильма, за которую отвечает съемочная группа, зависит при прочих равных условиях от равномерности производства на студии в течение года. Но, как правило, в первом квартале года и первом полугодии валовая продукция студий меньше, чем в остальные кварталы и во втором полугодии. Общестудийные же расходы относятся на себестоимость фильмов пропорционально прямым затратам. В итоге по фильмам, снимающимся в первом квартале года, часто образуется перерасход сметных ассигнований, который нисколько не зависит от съемочных групп.

К тому же результату приводит и превышение сметы общестудийных расходов.

Неравномерность загрузки студий также приводит к большим колебаниям себестоимости продукции и услуг технической базы. В периоды наименьшей нагрузки цехов цены обычно намного выше плановых. Например, на Киевской студии имени А. Довженко в 1956 году цена смены звукозаписи в один из месяцев достигла 490 рублей при плановой цене 290 рублей. Однако в среднем за год фактические цены сближались с плановыми.

Всякое превышение фактических расходов над плановыми по цехам и отделам технической базы (как и вообще любой убыток) на студии при нынешнем положении вещей списывать больше некуда, как на себестоимость того или иного фильма, то есть «на съемочную группу». Но, спрашивается, почему группа должна расплачиваться за чужую вину?

ПОДНЯТЬ ЗНАЧЕНИЕ ВНУТРИСТУДИЙНОГО ХОЗРАСЧЕТА!

Из сказанного напрашивается вывод, что при наличии объективных условий для осуществления внутристудийного хозрасчета нынешняя его практика **н е у д о в л е т в о р и т е л ь н а**. Это можно объяснить скорее всего запущенностью экономики производства фильмов, недостаточным вниманием к ней со стороны командиров этого производства, в особенности—художественно-творческих кадров.

Для того чтобы внутристудийный хозрасчет перестал быть формальностью, необходимо осуществить некоторые отнюдь не сложные мероприятия.

Прежде всего следует ввести новую, более совершенную систему внутристудийного планирования и учета, базирующуюся на унифицированной системе плановых и отчетных показателей работы съемочных групп, отдельных цехов и отделов технической базы с выделением хозрасчетных показателей*.

Внутристудийное планирование должно опираться также на экономически обоснованные среднепрогрессивные нормативы расхода труда, материала, электроэнергии и топлива на единицу продукции и услуги цехов и отделов техбазы.

На основе таких нормативов должны быть введены жестко соблюдаемые ценники на важнейшие виды продукции, работ и услуг.

Необходимо далее, чтобы результаты работы съемочных групп оценивались только с учетом факторов, зависящих от групп. С этой целью работы и услуги техбазы должны учитываться только по

* Такая система разработана в 1956 году НИКФИ совместно с бывш. Главным управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР. Но, к сожалению, на практике она еще не применена.—*Прим. автора.*

плановым ценам, общестудийные расходы—начисляться по плановому проценту и т. д.

Вместе с тем такие мероприятия могут дать полный эффект лишь при условии коренной перестройки системы оплаты труда всех категорий студийных работников. Эта перестройка должна пройти под знаком резкого усиления материальной заинтересованности работников в результатах выполнения планов производства фильмов и повышения их художественного качества.

НУЖНЫ ЛИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ КИНОФАБРИКИ (ТЕХНИЧЕСКИЕ БАЗЫ)?

Из сказанного следует и другой важный вывод: что кооперирование в рамках одного предприятия съемочных групп и технической базы не позволяет использовать полностью огромных возможностей хозрасчета, как экономического орудия улучшения работы съемочных групп и технической базы (контроль рублем).

Интересы дальнейшего развития советской кинематографии настоятельно требуют разделения нынешних крупных студий на собственно студии и хозрасчетные технические базы.

Мы глубоко уверены, что такое разделение произойдет, ибо его необходимость носит объективный характер. Само по себе оно не явится, конечно, панацеей от многочисленных недостатков в экономике производства кинофильмов, но оно создаст объективные предпосылки для резкого улучшения всей деятельности студий.

Под давлением экономической необходимости (контроль рублем и материальное стимулирование) съемочные группы будут значительно лучше проводить подготовительный период и лучше готовиться к очередному съемочному дню. Будут ликвидированы обезличка и материальная незаинтересованность, часто являющиеся причинами недостаточно производительного использования рабочего времени на съемочной площадке. Появятся новые стимулы к более полной мобилизации резервов производства и к перестройке съемочной работы по принципу ее непрерывности, что резко сократит продолжительность съемочного периода. Равным образом под давлением той же экономической необходимости резко улучшат свою работу цехи хозрасчетной технической базы.

Все это будет способствовать значительному ускорению и удешевлению производства фильмов, а также (что самое главное) всестороннему повышению их качества...

ЮБИЛЕЙ АРТИСТА

Кинематографическая общественность столицы отметила недавно шестидесятилетие со дня рождения заслуженного артиста РСФСР Александра Павловича Антонова.

Тридцать пять лет своей жизни А. Антонов посвятил киноискусству. Он принадлежит к тому поколению советских людей, которому дорогу к большой творческой деятельности открыла Великая Октябрьская социалистическая революция.

В 1916 году, работая на котельном заводе в Москве, А. Антонов за участие в марксистских кружках и распространение нелегальной литературы был арестован и выслан на Урал. В дни Великого Октября он участвовал в вооруженном восстании, в боях с белогвардейцами.

Впоследствии А. Антонов стал одним из видных мастеров киноискусства.

Имя этого старейшего артиста кино известно миллионам зрителей по кинокартинам «Суворов», «Богатая невеста», «Далеко от Москвы», «Кавалер Золотой звезды», «Молодая гвардия», «Море студеное» и другим.

Более сорока ролей в кино было сыграно А. Антоновым, но особое место в его творчестве занимает созданный им бессмертный образ матроса Вакулинчука в картине «Броненосец «Потемкин».

Чествование А. П. Антонова в Центральном Доме кино прошло в теплой, дружеской обстановке. Старейшего киноартиста сердечно поздравили товарищи по работе. Были оглашены приветственные телеграммы от Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, от киностудии имени М. Горького, от коллективов театра имени Вахтангова и Центрального театра кукол, от ряда виднейших советских кинорежиссеров.

Юбиляру был вручен значок «Отличник Министерства культуры СССР».

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

НАЗРЕВШИЕ ВОПРОСЫ

Наше кинолюбительство развивается двумя путями. Часто кинолюбитель-одиночка делает все сам: снимает, монтирует, озвучивает фильм. В самодеятельных студиях есть уже разделение профессий: там имеются свои сценаристы, режиссеры, операторы, звукооператоры и даже, иногда, артисты. Пленку обычно и «одиночки» и студии сдают для обработки в профессиональные лаборатории.

Разумеется, нельзя дать общий, «на все случаи жизни», ответ на вопрос, какие организационные формы кинолюбительства лучше, плодотворнее. Этот ответ зависит от конкретных местных условий. Но мне думается, что наметившееся стремление к узкой специализации кинолюбителей вряд ли полезно и правильно.

Посмотрим, что показывает опыт.

Известный фильм Ганзелки и Зикмунда «Африка» снят двумя авторами-операторами. Сценаристом, режиссером и оператором фильма «Встреча в Варшаве», удостоенного серебряной медали на фестивале 1957 г. в Москве, является кинолюбитель Поль Карпита. Фильм «Мы были на целине» занял на Московском фестивале кинолюбителей первое место, и снят он автором-оператором. Фильмы, занявшие второе место на Московском фестивале кинолюбителей,—«Балет Большого театра в Лондоне», «По Швеции», «Хиросима» и «Южная Америка»,—созданы авторами-операторами. В последующей обработке некоторых из этих фильмов принимали участие целые коллективы, но основа, материал, над которым шла работа, был создан творческими силами авторов-операторов. Качество фильма в конечном счете определялось художественной и познавательной ценностью материала, привезенного авторами-операторами. В этом—одно из основных отличий любительского кино от профессионального; в подавляющем большинстве случаев любительский фильм создается и будет создаваться авторами-операторами.

По-моему, разделение любителей по творческим профессиям—это дело будущего. Сейчас отсутствие профессиональной квалификации большинства любителей-кинорежиссеров ставит результат съемки, художественную выразительность фильма в зависимость от умения и квалификации оператора. Опыт показывает, что большинство любителей-кинорежиссеров в настоящее время не столько могут выполнять режиссерскую работу, сколько х о т я т быть режиссерами. Кинорежиссура—сложная профессия, требующая специфических данных и знаний. А назначение режиссера у кинолюбителей в настоящее время происходит подчас так, как в детской игре: школьники берутся за «роли» Чапаева, Петьки, Анки и других по принципу желания. «Играть в Чапаева» так можно, но фильмы подобным образом снимать нельзя.

Нельзя сказать, что среди кинолюбителей нет людей, способных к режиссуре. Но если брать в целом движение кинолюбителей, то роль режиссеров здесь, по сравнению с «большим» кино, очень мала.

Как обстоит дело со сценаристами? До сих пор сценарии большинства любительских фильмов разрабатывались самими авторами-операторами. Кинолюбителям сценарии нужны, и особенно нужны операторам, слабо знающим законы кинодраматургии.

Любительские фильмы—преимущественно документально-хроникальные, экспедиционные, туристские, научные. Разработать для документально-хроникального фильма детальный сценарий трудно, а еще трудней, в условиях любительской съемки, снимать точно по такому сценарию. Очень многое надо решать на месте самому оператору, часто перестраиваясь «по техническим причинам», всегда беспощадным к кинолюбителям и их возможностям. И чаще всего оператор волей-неволей становится сценаристом.

Если говорить о художественном любительском фильме, то при съемке его нужен и сценарист и режиссер. Один человек такого фильма своими силами не снимет. Но игровой фильм в общем потоке кинолюбительских фильмов—исключение. Он требует

такой квалификации, профессиональной подготовки съемочной группы, материальной базы, актерского состава—такого сочетания различных факторов, что нельзя считать постановку любителями художественного, игрового фильма рядовым явлением. Такие фильмы возможны, но как единичные работы и вовсе не как самые нужные.

Основной вывод из всего сказанного заключается в том, что кинолюбительство не является и не может являться уменьшенной копией профессионального кино. Это не «большое кино» в миниатюре. Имеется качественное отличие: кинолюбительство—это прежде всего армия авторов-операторов, остающихся таковыми даже в случае объединения их в студии. Отсюда неизбежный вывод о необходимости всесторонней подготовки кинолюбителя. Он должен быть и сценаристом, и оператором, и режиссером. Он должен уметь написать сценарий, уметь снимать, уметь монтировать и т. д.

Все это ни в коем случае не означает, что кинолюбители должны быть изолированными одиночками. Наоборот, чем сложнее и ответственнее творческая нагрузка у каждого в отдельности, чем больше самостоятельности у каждого автора-оператора, тем нужнее хорошая организация, тем нужнее студия, объединяющая таких творчески самостоятельных авторов-операторов. В студиях кинолюбители могут обмениваться опытом. Студии могут иметь оборудование, которое не под силу приобрести отдельным лицам. В студиях будут формироваться творческие группы для съемок сюжетов, которые не под силу одному автору-оператору.

Студии—это разумная и целесообразная форма объединения кинолюбителей. Мне кажется лишь ненужным выделение в студиях групп режиссеров, происходящее по принципу — «Чапаевым буду я, а Петькой беру Иванова».

В кинолюбительское движение сценаристы приходят, используя свой опыт в литературе, операторы—используя опыт в фотографии, а кинорежиссеры приходят обычно движимые «голым энтузиазмом».

Слабый сценарий будет сразу отвергнут, неграмотная работа оператора видна на первых испорченных им метрах пленки, а неграмотность режиссера, особенно в любительском кино, порой во всей наглядности проявляется только в законченной работе. Поэтому вопрос о режиссуре в любительских студиях должен решаться очень осторожно.

Есть и другая сторона вопроса. Кинолюбитель обычно, в силу понятных и естественных причин, худший, чем киноработники-профессионалы, сценарист, худший оператор, худший режиссер. И, если любительское кино хочет существовать рядом с профессиональным, этот недостаток надо компенсировать. Единственным средством для этого является бо́льшая близость кинолюбителей к материалу жизни. Более слабый в профессиональном отношении любительский фильм может завоевать себе право на существование только ценностью материала. Это—основной источник силы любительского фильма. Он должен проникать в те стороны жизни, показывать такие явления, мимо которых прошел или которые не сумел охватить или заметить профессиональный кинематограф. Если этих жемчужных зерен нового не будет в любительском фильме, он обречен на неудачу.

С учетом всего этого построена учеба операторского состава в киностудии Московского университета. Все принятые в операторскую группу занимаются в течение года по специальной программе на кафедре научной фотографии и кинематографии. Здесь они получают чисто операторскую подготовку. На следующий год они будут заниматься с другими преподавателями по основам сценарного мастерства и кинорежиссуры. Сценарное мастерство и кинорежиссуру в этом году изучают наши «старые» операторы. Такая подготовка должна позволить в будущем операторам самостоятельно снимать фильмы. В операторской группе учатся студенты со всех факультетов университета. Летом они разъедутся на практику и на отдых во все концы нашей страны. Наиболее подготовленные получат камеры и пленку, с тем чтобы к осени мы имели ряд фильмов о геологах и о биологах, о природе и о сельском хозяйстве, о производственной практике и об отдыхе, о летних каникулах.

Преимуществом нашей студии является то, что мы имеем возможность на кафедре научной фотографии и кинематографии нашего университета дать каждому новому участнику кинолюбительского коллектива начальную подготовку, научить азам профессиональной грамоты.

Но далеко не все институты, заводы или Дворцы пионеров обладают такой возможностью. Где же выход для остальных, как им наладить работу? Практически сегодня этот вопрос разрешается привлечением профессионалов-кинематографистов для руководст а студиями. Однако одним любительским студиям это удается, другим—нет. Не во всех городах имеются профессиональные киностудии, не всегда профессионалы имеют время работать постоянными руководителями любительских групп. Здесь нужно принципиальное перспективное решение. Надо обеспечить нашу быстрорастущую армию кинолюбителей постоянным, квалифицированным руководством.

Определенная часть выпускников консерваторий по окончании вуза направляется на преподавательскую работу в качестве руководителей различных видов самодеятельности. Может быть, настало время

рассмотреть вопрос и о привлечении части выпускников Института кинематографии к этой полезной и плодотворной работе.

И если думать о будущем, о широкой сети кинолюбительских студий, о массовом движении, то именно такая плановая, регулярная подготовка преподавателей-руководителей сможет обеспечить достаточный профессиональный уровень любительских работ, сбережет километры пленки от порчи.

Далее, вероятно, настало уже время подумать о том, чтобы организовать, для начала хотя бы в крупнейших городах нашей страны, централизованные фабрики-лаборатории для обслуживания кинолюбителей. Пока это сделано только в Москве. Но важнее всего как для отдельных кинолюбителей, так и для участников самодеятельных киностудий — всесторонняя техническая подготовка. Надо уметь снимать монтажно, сюжетно, операторски грамотно, уметь монтировать, уметь ярко и выразительно запечатлеть живые черты советской действительности. Только при этом условии фильмы кинолюбителей выйдут на «большой экран», привлекут интерес массового зрителя, принесут ощутимую пользу.

А. ПАРХОМЕНКО

В ДНИ ОТДЫХА

У вас родился сын или дочь. Немедленно берите в руки ваш узкопленочный киноаппарат и снимайте малютку. Снимайте через год, через два, через пять лет. Вы даже не можете представить себе, как интересно будет через несколько лет включить проектор и увидеть на экране первые шаги ребенка, его первую улыбку.

А как интересно будет самому «объекту» увидеть себя, поглядеть, как он (или она) ходил (ходила) пешком под стол!

Как увлекательно запечатлеть на кинопленке экскурсии, туристское путешествие, любимых артистов, выступающих на сцене театра!

Все эти возможности дает любительское кино. Об этом много писалось, и вряд ли нужно повторяться.

Я хочу рассказать, как мы снимали любительский «художественный» фильм, ибо мне думается, что это самый лучший и самый веселый отдых. Мы—это группа людей, проводивших свой летний отдых на берегу Черного моря, в доме отдыха советских писателей.

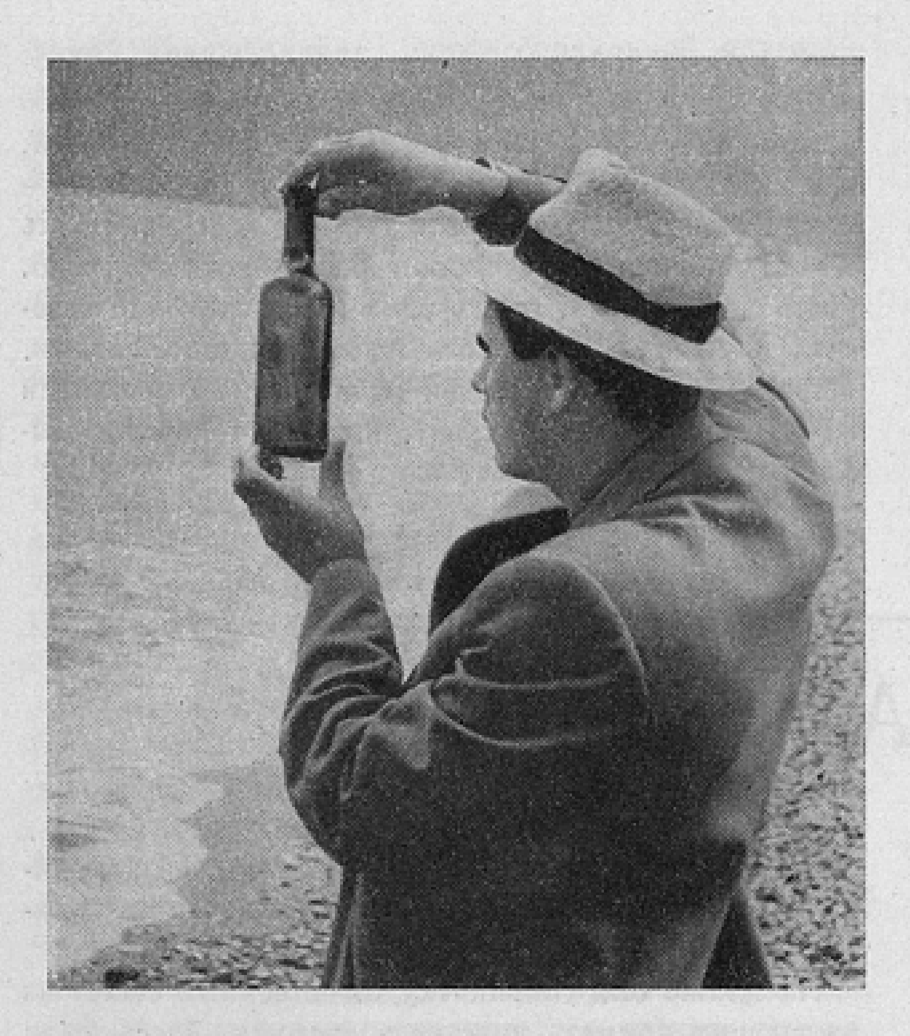
У меня был с собой узкопленочный киноаппарат, и я решил снять сюжетный фильм.

Совместно с Борисом Ласкиным мы написали сценарий. Это была пародия на американские фильмы типа «Тарзан». Сюжет таков: человек находит на берегу океана бутылку с запиской. Выясняется, что потерпел крушение корабль, и где-то поблизости плавает на обломке мачты автор этой записки—некий Эдмонд Лапиров. Срочно снаряжается спасательная экспедиция. Плывут на помощь. Меж тем Эдмонд попадает в плен к каннибалам, и в него влюбляется дочь вождя племени, юная Бунихуса. Следует множество головокружительных приключений в горах и джунглях, прыжок Эдмонда в море, схватка с крокодилом и т. д. и т. п. Сюжет пародирует штампы приключенческих «экзотических» фильмов.

На пляже был собран «художественный совет» из желающих принять участие в съемках. Здесь были и видные советские писатели, и врачи, и инженеры, и служащие, и артисты, и большая группа студентов из разных городов Союза. Сценарий понравился. Правда, говорили о примитиве, о голубых ролях, о том, что следует углубить образ вождя племени Бумбы-Дзумбы, но в целом сценарий был одобрен, и тут же были распределены все обязанности и роли. Режиссеры—Б. Ласкин и я, операторы—я и И. По-

РАБОЧИЙ МОМЕНТ СЪЕМКИ





— БОЖЕ МОЙ! В БУТЫЛКЕ-ТО ЗАПИСКА!..
(писатель А. Макаенок)

лякова. Вождя племени играл композитор Н. Богословский, начальника спасательной экспедиции—писатель А. Макаенок, членов экспедиции—писатели М. Цагораев, С. Бабаевский, журналистка Н. Панкратова, М. Иванова, двух жен вождя—врач А. Ласкина и артистка И. Михальская, Эдмонда—писатель Б. Ласкин.

Съемки были назначены на 8 часов утра следующего дня. Началась подготовка. Нужно было сделать 24 «костюма» из листьев инжира, луки, стрелы и копья. Из куриных косточек, лапок и гребешков делались бусы и прочие украшения. В ход пошли бритвенные кисточки и т. п. В местном театре были добыты усы. Заряжались кассеты, определялись места съемок.

Утром пляж заполнили странные люди в юбочках из папоротника, инжира и трав, в ярких стеклянных бусах, с копьями и луками в руках.

Взрослые и дети с энтузиазмом включались в съемку. Они по десять раз кидались с оружием в руках в воду, метали копья и стрелы, исполняли на пляже танцы, носили на руках пленника, удирали от резинового крокодила, падали, делая все это с «полной отдачей», с искренним увлечением.

А кругом толпились посторонние люди, с интересом наблюдая за съемкой, в полной уверенности, что снимается настоящая картина.

— А Ларионова здесь?

— А Ильинского нет тут?

И, когда узнавали, что идет съемка шуточного любительского фильма «Остров очарования», смеялись, а многие и включались в нашу игру, принимали участие в съемке

Один «болельщик», оставшийся неизвестным, узнав, что нужно сделать так, чтобы резиновый крокодил бросался в воде на героя, предложил свои услуги и пробыл в общей сложности 15 минут под водой, держа высунутым из воды надувного крокодила.

Члены спасательной экспедиции, полные актерского энтузиазма, бросались с лодки в воду в полном костюме и в очках.

Со всех концов страны

На первом собрании секции по работе с кинолюбителями Союза работников кинематографии СССР был просмотрен и обсужден ряд самодеятельных фильмов. Председатель секции Г. Рошаль охарактеризовал задачи, стоящие перед кинолюбителями, и рассказал о планах работы новой секции. Заседания секции, посвященные насущным вопросам кинолюбительства, будут проводиться еженедельно.

Московский городской комитет ВЛКСМ провел творческий вечер студенческих самодеятельных киностудий и кружков. На вечере демонстрировались фильмы: «Утро студента» и «Будни ДОСААФ», созданные студентами Московского энергетического института, «Как мы живем» (Московский институт химического машиностроения), «Миитовцы на каникулах» (Московский институт инженеров транспорта) и другие.

Издательство «Искусство» приступило к выпуску серии книг и брошюр в помощь кинолюбителям. В качестве авторов будут привлечены ведущие мастера советской кинематографии и наиболее опытные кинолюбители.

●

Сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института разведывательной географии кинолюбитель И. Ценципер регулярно готовит выпуски киножурнала на узкой пленке, рассказывающего о жизни коллектива института. В журнале было интересно показано, в частности, участие сотрудников института в строительстве жилого дома.

А когда лодка по неосмотрительности «артистов» перевернулась, десятки добровольцев ринулись на спасение...

Съемки на пляже продолжались три дня, и все ходили на них, как на службу, точно по графику, с полной ответственностью, с сознанием серьезности дела.

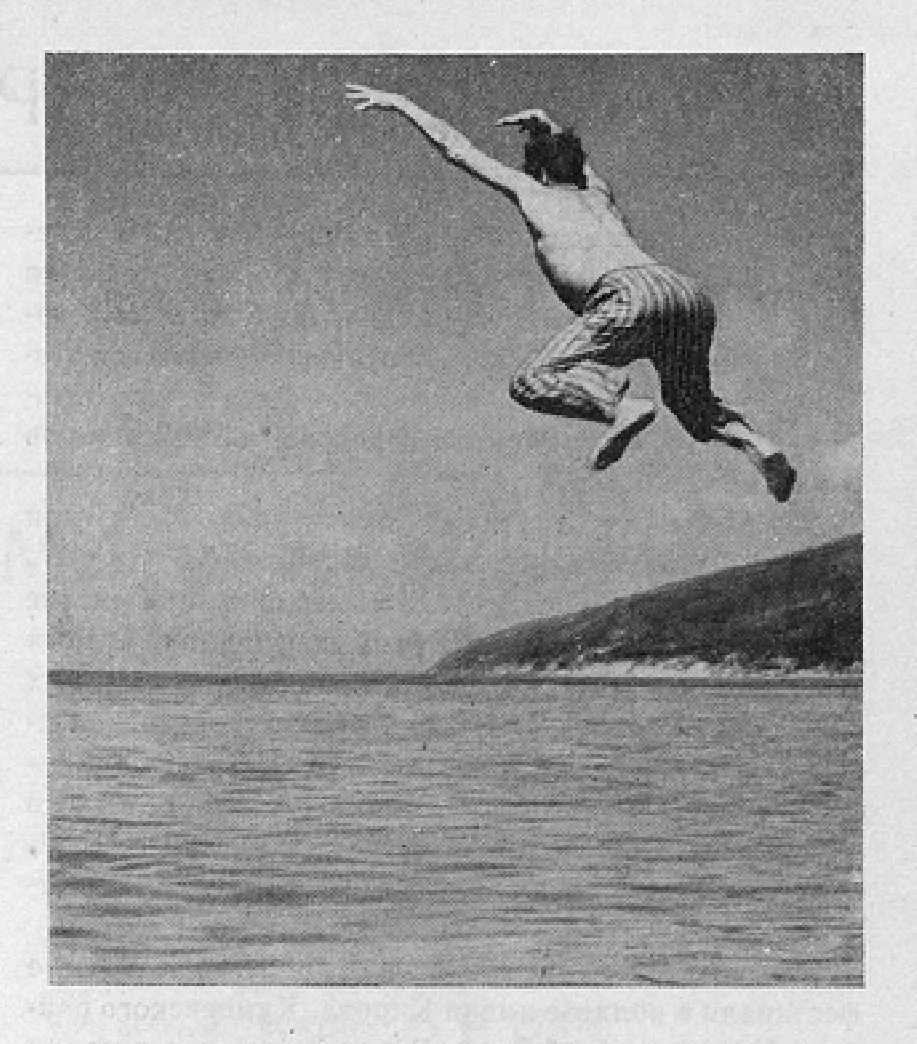
На четвертый день съемки были перенесены высоко в горы. Надо было видеть, как взрослые, а часто и просто пожилые люди, одетые в инжировые листья, таща реквизит, костюмы и прочее, обливаясь потом, теряя килограммы, карабкались по уступам скал!

Надо было видеть, как лез на высоченную пальму Б. Ласкин и как он с высоты трех метров летел плашмя в море на глазах своей перепуганной жены!

Четыре дня продолжались съемки. На пятый день тела «артистов» покрылись волдырями и у некоторых поднялась температура. Оказалось, что листья инжира обладают ядовитыми свойствами. Но никто не расстраивался. Все были довольны, что внесли свою лепту в создание фильма. Кончились съемки, и в доме отдыха стало скучно: не надо было больше кидаться с копьями в воду, не надо было лезть, раздирая руки, на скалы...

Осенью пленка была проявлена, отсняты титры и смонтирован фильм. Конечно, это не художественное произведение. Это шалость. Но многое получилось по-настоящему пародийно и смешно (что далеко не всегда бывает в профессиональных комедиях). А главное—то, что «фильм» этот доставил большую радость всем его участникам.

Да! Съемки любительских фильмов—это чудесный, увлекательный, веселый отдых.



ЭДМОНД ПРЫГАЕТ С ПАЛЬМЫ В ОКЕАН
(писатель Б. Ласкин)

А для людей, профессионально занимающихся кинематографом, такие съемки тоже имеют огромный смысл: можно во многом проверить себя и опробовать на практике различные технические приемы создания комедийного фильма.

В. ПОЛЯКОВ

В Центральном Комитете ВЛКСМ состоялось совещание по вопросам кинофикации школ и развития кинолюбительства в стране. В совещании приняли участие представители министерств культуры и просвещения, работники заводов, производящих киноаппаратуру и оборудование, киноработники и кинолюбители.

●

Работники ОРСа Калининской железной дороги создали документальный фильм в двух частях на обратимой пленке, рассказывающий о лучших людях и предприятиях торговой сети. Для озвучания кинофильма использован магнитофон. Снимал и монтировал фильм руководитель кружка кинолюбителей М. Гринберг.

Самодеятельная киностудия Ковровского мотоциклетного завода, руководимая А. Ковригиным, выпустила свой восьмой фильм. Он посвящен празднованию 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции в г. Коврове. В фильме использованы материалы краеведческого музея, освещающие прошлое города, показаны местные старожилы—ветераны революционного движения, их встречи с молодежью.

Ковровские кинолюбители приступили к съемке цветных фильмов.

●

Студенты Ленинградского инженерно-строительного института Ю. Швырев, Г. Мартынов, М. Маклецова и другие сняли свой первый фильм. Сюжет этого веселого фильма посвящен сдаче конкурсных проектов. Режиссер и оператор умело использовали рисованные кадры, замедленную съемку, насадочные линзы, чтобы сделать фильм живым и интересным.

●

Заслуженный мастер спорта М. Ануфриков показал в Центральном Доме кино созданные им цветные фильмы—«Восхождение на пик имени XIX съезда партии» и «Альпинисты-спартаковцы». Оба фильма сняты на 35-*мм* пленке; один из них озвучен дикторским текстом. Собравшиеся отметили высокое операторское мастерство автора фильма и уникальность многих кадров, снятых в горах.

ДЛЯ СЕЛЬСКИХ ЗРИТЕЛЕЙ

Решению важнейшей задачи—догнать и перегнать США по производству мяса, молока и масла на душу населения—стремятся помочь и кинематографисты, создающие фильмы, которые делают всеобщим достоянием достижения сельскохозяйственной науки и передовой опыт мастеров животноводства.

За последние два года киностудии выпустили более 120 фильмов о сельском хозяйстве.

Хорошей традицией стало ежегодное проведение фестивалей сельскохозяйственных фильмов. В этих фестивалях участвуют десятки миллионов сельских зрителей—колхозников и работников совхозов. Недавно закончившийся всесоюзный фестиваль 1957—1958 годов, проведенный Министерством сельского хозяйства СССР и Министерством культуры СССР, был посвящен главным образом вопросам животноводства.

В торжественной обстановке прошло открытие фестиваля в колхозе имени Кирова, Кунцевского района, Московской области. В празднике участвовали представители партийных и культурных организаций, приехали гости из Москвы, а также приглашенная с Украины делегация Гребенковского района, Киевской области (соревнующегося с Кунцевским районом).

На открытии был показан новый полнометражный документальный фильм «Тридцатитысячники» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов), рассказывающий о деятельности посланцев партии в деревне.

Для показа на фестивале был использован обширный фонд фильмов, насчитывающий около 250 названий. Многие картины пропагандируют достижения передовых хозяйств, добившихся значительного увеличения продуктивности животноводства. Фильм «Всенародный почин» (Московская студия научно-популярных фильмов) рассказывает о колхозе имени Коминтерна, Тамбовской области, где зародилась инициатива движения за получение наибольшего количества продуктов животноводства на каждые 100 га пашни. Большим успехом пользуются у зрителей фильмы «Дружба двух колхозов»—о социалистическом соревновании двух сельскохозяйственных артелей—русской и украинской, «Рассказ о совхозе «Пролетарий» и «В Горках Ленинских», живо и доходчиво показывающие, как коллективы этих совхозов борются за выполнение важной народнохозяйственной задачи—дать стране больше дешевого мяса.

Московская студия научно-популярных фильмов представила на фестиваль ряд новых картин, посвященных важнейшим вопросам развития животноводства: «Рассказ о земле Московской», «Пожнивные посевы» и другие. Свердловская студия показала серию фильмов: «Резервы Алтая», картины «Мясное птицеводство на Алтае», «Кукуруза на Урале» и др.

На фестивале демонстрировались картины, посвященные отдельным вопросам зоотехники: «Основы анатомии и физиологии сельскохозяйственных животных», «Антибиотики в животноводстве», «Как образуется молоко» и другие.

Демонстрация фильмов на фестивале, как правило, сопровождалась лекциями и беседами специалистов: агрономов, учителей, зоотехников, лекторов Общества по распространению политических и научных знаний, передовиков животноводства. Просмотры часто переходили в оживленное обсуждение актуальных вопросов сельского хозяйства: увиденное в фильме сопоставлялось с местными условиями и возможностями, возникали вопросы: «А что из этого передового опыта можно применить у себя?», «Что нам мешает добиться таких же хороших результатов?», «Какие неиспользованные резервы имеются еще в нашем колхозе?»

Успех Всесоюзного фестиваля сельскохозяйственных фильмов в значительной мере зависел от хорошо продуманных программ показа фильмов с учетом запросов каждой сельскохозяйственной зоны, интересов сельского населения каждого района. Но, к сожалению, иногда имели место и такие случаи, когда вместо долгожданного фильма по животноводству в Лохском районе, Ивановской области, демонстрировали почему-то картину... о правилах уличного движения в Москве. Но в целом фестиваль в большинстве районов прошел успешно и вызвал огромный интерес у зрителей.

Можно пожелать, чтобы его результаты были закреплены и углублены в повседневной работе по бесперебойному кинообслуживанию миллионов сельских зрителей, которые справедливо требуют, чтобы кроме художественных фильмов им регулярно показывали научно-популярные и документальные картины на сельскохозяйственные темы.

Е. КУЗНЕЦОВА

Е. Аккуратов

С КИНОАППАРАТОМ ПО ЦЕЙЛОНУ

(Заметки кинооператора)

Наш самолет пересекает Гималаи. Медленно плывут внизу сахарные головы вершин, позолоченные восходящим солнцем. Вскоре—Дели, столица Индии. Из нашего красавца «ТУ-104» мы пересаживаемся в «Дуглас» компании Эйр Силон. Ночевка в Мадрасе—и на следующее утро под нами воды Полкского пролива. Мы—в Джафне. Это уже Цейлон. Некоторые таможенные формальности—и тот же «Дуглас» переносит нас на юг, в Коломбо, столицу страны.

«Мы»—это киногруппа Центральной студии документальных фильмов. Нас всего двое: звукооператор Виталий Нестеров и я—кинооператор (одновременно—переводчик и осветитель). Мы прилетели в эту далекую страну, чтобы снять небольшой цветной фильм о красотах древней земли, о ее трудолюбивом народе, о памятниках вековой культуры.

Коломбо встретил нас духотой, острым запахом каких-то незнакомых цветов и мелким, нудным, не освежающим дождиком.

Мы едем по протянувшейся с юга на север, через весь город, улице Голл-роуд. Слева и справа—пальмы, пальмы и пальмы, игрушечно-красивые бензозаправки «Кальтекс» и «Берман-Шелл», низенькие, одноэтажные домишки и лавочки с бананами всех калибров, зелеными шишковатыми ананасами.

И все это погружено в необыкновенно душную, влажную атмосферу. Позже, когда мы уже обжились в Коломбо, нас перестали удивлять постоянно влажные полотенца и простыни... Очищенный мною с вечера штатив на следующий день опять покрывался ржавчиной. Мы жили в ежеминутной тревоге за пленку...

Живем в центре Коломбо. Здесь—порт, все правительственные и хозяйственные учреждения, английские, цейлонские, индийские и другие банки, богатые английские магазины и бесконечные лавчонки кустарей, которые торгуют слонами из эбенового и розового дерева. Эти лавчонки везде одинаковы—и на Чаттам-стрит, и на Голл-роуд, и на Принс-стрит,—одинаковы и всегда без покупателей. Их владельцы вежливо предлагают зайти, а подчас удерживают покупателя за рукав.

В Коломбо около 500 тысяч жителей. Это город портовых рабочих, ремесленников, торговцев, интеллигенции, город шумный по утрам и быстро стихающий к полудню. Он не блещет ни особой красотой, ни обилием световых реклам, но что лучше может украсить город, чем люди, которые его населяют? А о них у нас остались самые лучшие воспоминания.

АВТОР СТАТЬИ НА СЪЕМКЕ У ДРЕВНЕЙ ДАГАБЫ



ДРЕВНЯЯ СТОЛИЦА ЛАНКИ

По совету наших друзей из Министерства информации Цейлона мы решили начать осмотр и съемки страны с ее древних столиц. Наш «микроавтобус» (как его называет прикомандированный к нам шофер Александр Гриб) весело бежит по узенькой ниточке шоссе на север. В автобусе у нас все—и осветительная аппаратура, и синхронная, и вся пленка, и многие вещи.

Мы едем в первую древнюю столицу Цейлона—город Анурадхапуру.

Древнейшее название Цейлона—Ланка—осталось до сих пор в речевом обиходе сингалезов. «Ты, серо-зеленая и славная Ланка, была, как небесный сад»—говорится в древнеиндийском эпосе «Рамаяна». Что значит это название, никто не знает точно. Некоторые говорят: «очаровательная», «сказочная», другие переводят это слово, как «убежище демонов».

Позднее страна стала известна под именем «Синхаладвипа»—остров сингалезов. Постепенно это имя было изменено на «Селедиба», потом португальцы, датчане и англичане изменили его в «Сейлао», «Зейлан» и, наконец, в Цейлон.

Мы въехали в Анурадхапуру, первую столицу страны Ланка, по улочке, на которой шумел горшечный базар: гортанные звуки сингалезской речи мешались со звонким стуком горшков.

Нас встретил смотритель городского музея археологии мистер Девапура. Целый день он провел с нами, путешествуя по развалинам и рассказывая их историю. А на следующий день мы снимали.

В 437 году до н. э. был создан этот город, а откопанные археологами памятники и строения свидетельствуют о более чем двухтысячелетней культуре народа.

Монументальными памятниками старины Цейлона являются колоссальные дагабы—колоколообразные сооружения необычайной высоты. Одним из наиболее известных правителей древнего Цейлона в первой его столице был король Дутугемуну. Это он построил величавую дагабу Руансвелисая, белый купол которой виден за десятки миль. Другим значительным сооружением этого же короля был «Бронзовый дворец». Как безмолвное напоминание о нем, стоят 1600 монолитных гранитных колонн, на которых раньше покоились девять этажей этого дворца, девятьсот комнат, украшенных серебром.

Побывали мы и в древнейшем скальном храме Цейлона—в храме Исурумуния. Желтый монах поднимается по лестнице, вырубленной в скале две тысячи лет назад. Дверные камни, охраняющие вход, олицетворяют течение времени. На внешних стенах храма—очаровательные барельефы.

Поздно вечером мы покидали этот древний город. Автобус медленно выползал из него по узкой улочке. Навстречу нам слоны несли охапки ветвей, умильно подвернув хоботы. «Тащат себе завтрак»,—кивнул в их сторону наш шофер Гриб.

В ПОЛОННАРУВЕ

Была уже глубокая ночь, когда мы въехали во вторую древнюю столицу Цейлона—город Полоннаруву.

И вот мы сидим в тесной комнатке археологического инспектора мистера Гунаратна. Мы бы и не рискнули так поздно разбудить человека, но, услышав эту фамилию, наш шофер вспомнил:

— Мы с ним служили в армии! Он нам поможет!

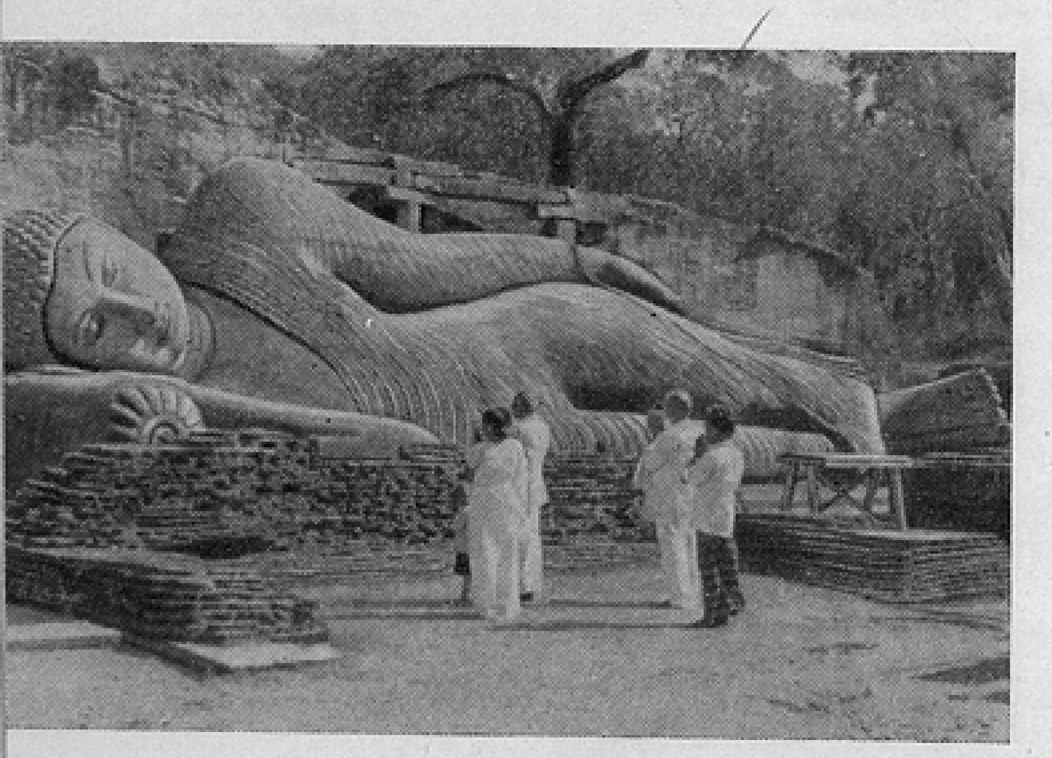
И он действительно провел с нами весь следующий день с утра до позднего вечера.

...Когда первая столица была разрушена набегами племени чола из Южной Индии, Полоннарува стала главным городом страны. Король Паракрама Баху Великий в XII веке украсил город дворцами и парками, его преемники подражали ему. Впоследствии тамилы разрушили Полоннаруву, и слава ее померкла...

Но до сих пор живы чудесные изваяния трех Будд—Будды Лежащего, Будды Размышляющего и Будды Стоящего. Талантливые мастера высекли эти фигуры восемь столетий тому назад. Потемнел от времени гранит, но время же донесло до нас необыкновенные образцы древней художественной культуры.

Будда—всюду. Скорбные лица размышляющих Будд смотрят в четыре двери круглого храма Вата-

БУДДА ЛЕЖАЩИЙ, ОЛИЦЕТВОРЯЮЩИЙ ПРОБУЖДЕНИЕ



Дага. Гранитные ступени ведут внутрь. И опять — дверные камни чудесной резьбы охраняют вход...

...Рядом с круглым храмом — массивная гранитная глыба Галпота, или «Каменная книга». На ней древнесингалезскими письменами высечено описание деяний короля Ниссамка Малла. Эта «книжица» весит 80 тонн! Десятки слонов тянули эту гранитную глыбу сюда, во двор храма, из города Михинталь, что в 60 милях от столицы.

...По буддийскому обычаю — в храм входит только босой. Мои туфли остались у входа, и я чувствую себя на раскаленных плитах храма, как грешник на сковороде. Спасает перезарядный мешок — я его подкладываю под ноги.

В раскаленном воздухе мой «Конвас» прогревается так, что ночью, разряжая кассеты, я отрываю кончики пленки посмотреть, не течет ли эмульсия.

СНОВА В ПУТИ

И опять бежит навстречу дорога — позади деревушки, безлюдные даже в столь ранний час: все уже на работе, на полях. Терраски рисовых полей сползают вниз от шоссе, пальмы смотрятся в маленькие зеркальца воды... Поля непомерно малы — пара волов с трудом разворачивается на клочке земли. Я снимаю крестьян, занятых пахотой. На их головах — широкополые шляпы, они берегут плечи и голову от солнца. Кончив съемку, желаем им доброго здоровья и большого урожая.

...Вечером мы в третьей древней столице Сингалезского государства, по Кандийской конвенции 1815 года отданной Британской империи. Мы открываем окна в душном номере отеля «Куинз».

Я вижу внизу, в конце улицы, шествие местных жителей с ацетиленовыми лампами. Может быть, это свадьба, какие нам приходилось так часто видеть в Индии?

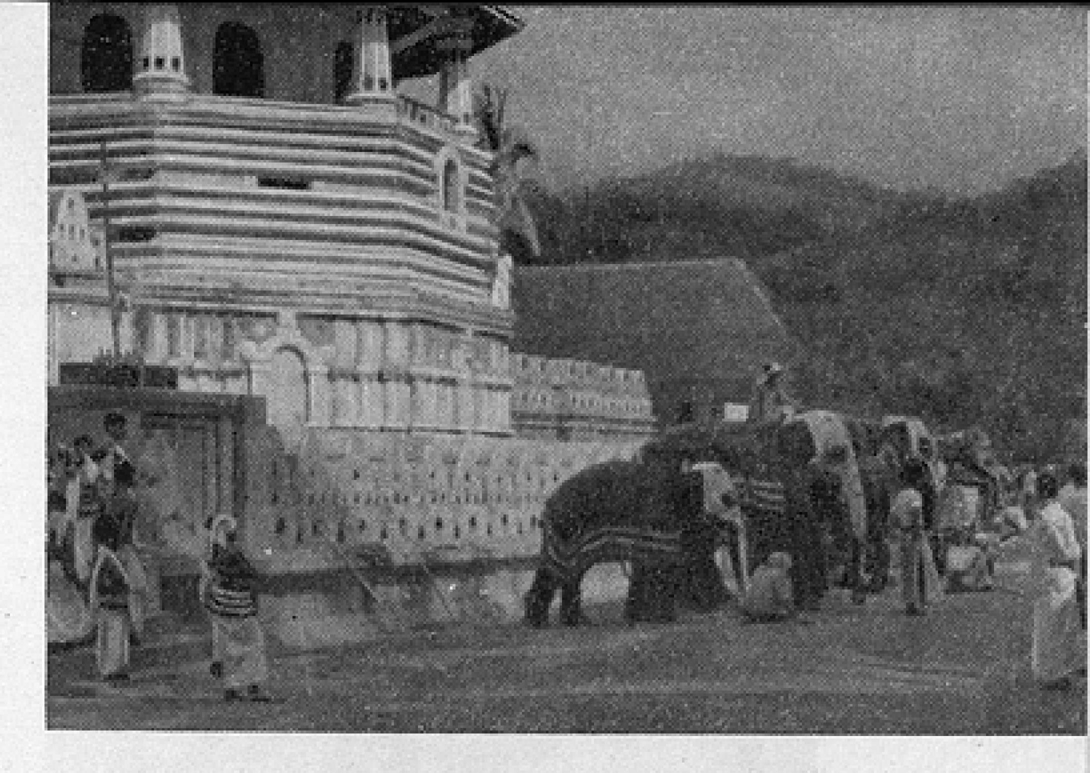
Мы — на улице.

Десятки барабанщиков, полуобнаженных танцоров, украшенных металлическими тарелочками, колокольчиками, перьями, мечутся в бешеном танце. Капельки пота катятся по их лицам. Дробь барабанов «табла», завывание дудок, мерцание ацетилена, громады декорированных слонов, текущая рекой толпа — все это медленно движется по улицам города. Шествие называется перахера — знаменитая кандийская перахера.

— Куда они идут?

— В храм Святого Зуба...

...Шестнадцать столетий назад реликвии Будды были принесены из Индии на Цейлон. Святой Зуб Будды с тех пор путешествовал с королями из столицы в столицу. Его редко показывают и никогда не выносят из храма. В ночь августовского полнолуния



У ХРАМА СВЯТОГО ЗУБА В ТРЕТЬЕЙ ДРЕВНЕЙ СТОЛИЦЕ ЦЕЙЛОНА — ГОРОДЕ КАНДИ

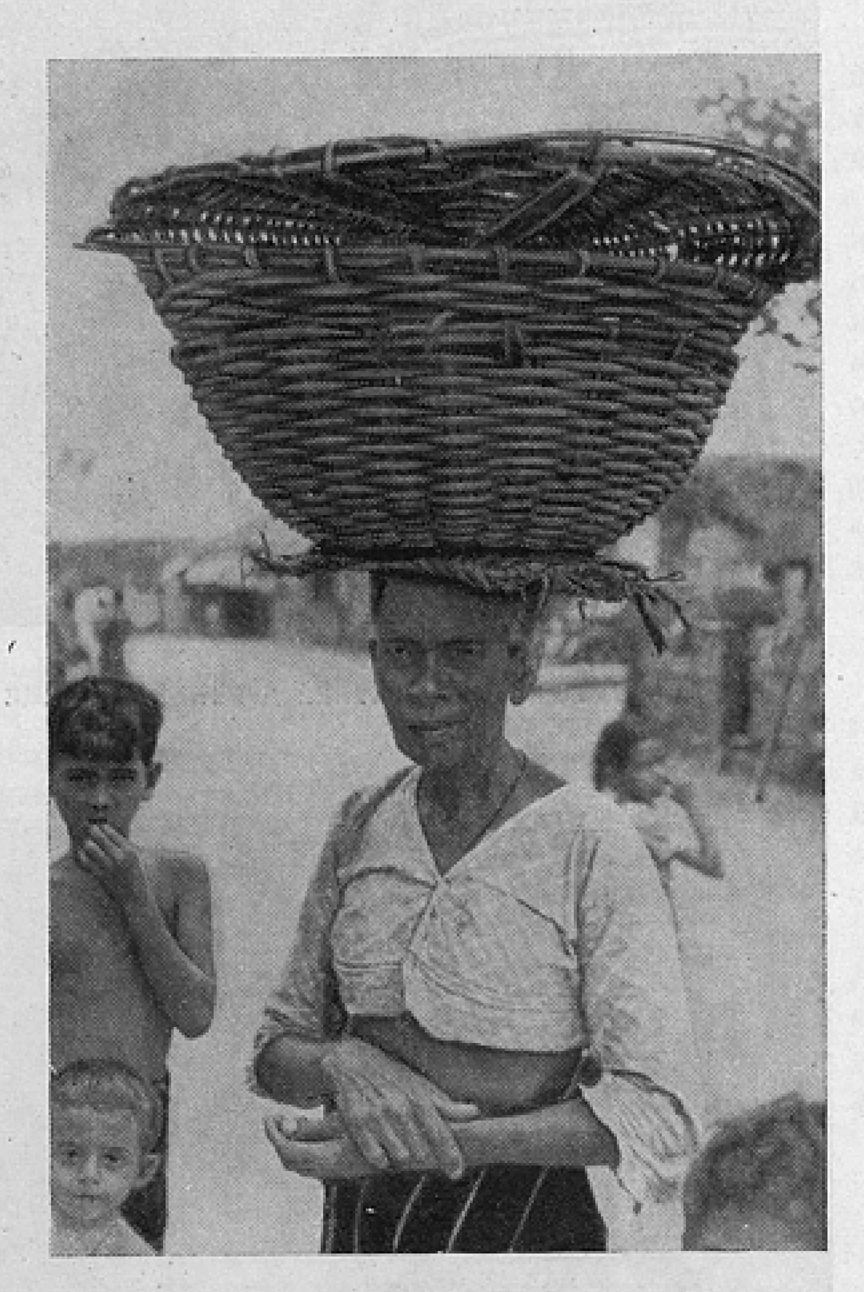


ТОРГОВАЯ УЛИЦА В КОЛОМБО

(а Будда, говорят, родился при полной луне) в храме Святого. Зуба и начинается торжественная перахера.

Нам повезло. Через пару дней мы сняли такое шествие. Правда, меньших масштабов — это была полицейская перахера. Полиция, замаливая свои грехи перед Буддой, внесла соответствующий вклад в храм, и сам мистер Банда, шеф полиции города, возглавлял шествие.

Но Канди — третья столица — славится сейчас не только ежегодными августовскими шествиями, а



СТАРАЯ РЫБАЧКА ИЗ ГОРОДА НЕГОМБО

гораздо больше—своим новым университетом в пригороде Перадения.

...Мы приехали в университет в субботу. Лил мелкий дождик. Навстречу нам попадались девушки и юноши с книгами в руках, затянутые в нейлон непромокаемых плащей. Оказалось, что в субботний день лекций нет.

Нас любезно принимает старший из оставшихся преподавателей, показывает нам аудитории. Только библиотека-читальня переполнена студентами. В шкафах по стенам—литература на английском, сингалезском и тамильском языках; большой портрет Тагора. Здесь и начинаем съемку.

В принципе аудитории везде одинаковы. Одни—больше, другие—меньше; одни—богаче, другие—беднее. И здесь особенно интересны те, кто сидит в этих аудиториях, новые люди свободного Цейлона, его будущее.

Красивая девушка Малати Паул из Канди пришла сюда изучать историю своей страны. «Развитие Цейлона»—вот тема, над которой она работает. Рядом с ней—Анула Кумари Абейсингхе из городка Карунегала, Шриявати из Гампола, юноша с пробивающейся бородкой—Лесли Гунавардана из Тхолангамуна. Все они занимаются историей.

В университете Перадения учится свыше двух тысяч студентов. Часть факультетов—в Коломбо. Там изучаются точные науки—физика, математика.

— Вы еще не видели нашего общежития! Мы вас приглашаем. Но для мужчин необходимо разрешение, письмо к нашей начальнице,—говорит девушка.

Заручившись таким письмом, мы едем в общежитие.

Начальница удивлена: «Корреспонденты, русские из Москвы! Так неожиданно... Вы извините, девушки кушают. Время обеда...».

Не прошло и пяти минут, как нас окружила по меньшей мере сотня студенток. Они спели нам веселую песенку «Байла», а мы сняли этот веселый хор и записали его на пленку.

О чем эта песенка?

— Трудно сказать. Все зависит от настроения!—смеются девушки.—Если нам весело—слова веселые, если грустно—грустные.

— А мелодия?

— Мелодия португальская, но она прижилась у нас...

Съемка окончена, круг рассыпался, и на нас обрушился град вопросов о советском кино, о советских студентах, о нас самих. Собеседницы просят:

— Покажите что-либо чисто русское!

— Да вот я сам, пожалуйста!

Долгий общий смех.

— Может быть, у вас есть с собою русские монеты, марки, открытки, нам ведь так интересно все это увидеть.

Обещаем прислать...

Мы уезжали из общежития под веселые крики студенток: «Ай-бован!» (что значит и «до свидания» и «здравствуйте»).

●

Рассказывая о древнем Канди, нельзя не упомянуть и о его прелестном ботаническом саде Перадения-Гарденс. Здесь можно увидеть, как растут корица и кофе, увидеть бамбук и необычную кокосовую пальму с двойными орехами. Железное дерево растет рядом с деревом «пушечных ядер»—так оно называется из-за своих плодов, напоминающих ядра. Неподалеку—обычная на вид пальма, с опущенными вниз, будто подломленными листьями и с шапкой желтеньких, как мимоза, цветов.

— Пятьдесят лет живет эта пальма,—говорит нам гид.

Внизу, на табличке: «Посажено в 1907 году». Сухой ветер ласкает листья пальмы, повисшие, как руки безнадежно больного человека.

Мы едем в Нувара Элиа. Это в стороне от Канди, в горах.

— У нас каждые двадцать миль—новый климат,— говорили нам в Коломбо.—Поедете в горы, возьмите пальто, а то замерзнете.

Мы приняли это за шутку—ведь в Коломбо больше 40 градусов в тени. Сейчас мы вспомнили эту шутку, ибо действительно замерзали. Лил холодный дождь, над горами висели туманы, с необыкновенной скоростью неслись черно-сизые тучи, а мы сидели в маленькой гостинице городка Нувара Элиа, укрывшись одеялами и уткнув носы в пылающий камин. Но вот солнце вернулось и принесло с собой краски юга, тепло, заставило забыть, что еще утром топился камин.

Цейлон дает миру 150 тысяч тонн чая в год. 230 тысяч га этой маленькой страны занято чаем. Городок Нувара Элиа—один из центров чайной промышленности.

Здесь мы сняли уборку чая, плантации, раскинувшиеся на десятки миль. Едем по шоссе, и целый день—слева и справа, сверху и снизу—чай, чай и чай. Вот вереница женщин с корзинами за плечами поднимается в гору. С ними только один мужчина—это надсмотрщик. Работницы на чайных плантациях—тамилы. Свыше двух сотен лет назад их привезли из Южной Индии англичане, заставили возделывать чай. Свыше 98 процентов чая вывозится из страны и только 2 процента его потребляют на Цейлоне.

Из Нувара Элиа мы направляемся на запад, к океану, к рыбакам Негомбо. Чайные компании «Брук—Бонд», «Липтонз-ти» дорожными рекламами напоминают тебе—не забыл ли ты выпить чашку цейлонского чая, ибо«каждый час—это чайный час!»

И вот снова океан, с которым мы распрощались в Коломбо. Но здесь он какой-то смирный—как пес, которого только что покормили и который дремлет...

Негомбо—городок, где живут в основном рыбаки. Запах рыбы носится над его улочками, над рыбными аукционами.

Мы идем по горячему прибрежному песку, с нами уже десятка два ребятишек. Это—хорошая компания, но они мешают работать, а уговорить их—дело трудное. Они очень любознательны. Поставив камеру, я должен был дать каждому посмотреть в лупу—к аппарату выстроилась очередь человек в двадцать, а некоторые вставали по второму разу...

Так много интересного, колоритного—и так мало пленки! Даю себе слово—сегодня смотреть, завтра снимать.



РЕЗНЫЕ МРАМОРНЫЕ КОЛОННЫ—ДЕТАЛЬ «ЦВЕТОЧНОГО АЛТАРЯ» У ХРАМА «ВАТА-ДАГА»

И, когда я вижу сейчас на экране мужественные лица рыбаков, серые воды океана, пустой поселок с одинокими ребятишками, когда я слышу шум аукциона,—я мысленно возвращаюсь к этим мужественным людям, которые три четверти жизни проводят в своих стареньких каттамаранах в суровом океане.

Я вспоминаю рыбаков Педро Фернандо и Лусио Перера, их жилистые, натруженные руки...

ВОЗВРАЩЕНИЕ В КОЛОМБО

Вскоре мы вернулись в Коломбо. Вот уже сняты шумные базары в Петта, и рабочие коломбийского порта, и колледж музыки и танца.

Музыка будущего фильма—мы о ней думали заранее. Сколько часов проведено в студиях «Радио Цейлон»!

Мы прослушали десятки записей, отобрали и переписали нужное, а оркестр колледжа музыки и



ПОСЛЕ ЛОВА ВСЮ РЫБУ РЫБАКИ В ГОРОДКЕ НЕГОМБО СНОСЯТ НА АУКЦИОН

танцев играл для нас целый день. Мы сердечно благодарили всех его участников, а также композитора мистера Лайонеля Эдерисинхе за помощь советским кинематографистам...

Мистер Эдерисинхе уже не первый раз пишет музыку для документальных фильмов.

Мы побывали на Государственной студии кинохроники и просмотрели фильм «Искусство и архитектура Цейлона», сделанный режиссером Перера. Нас поразила очаровательная музыка, тесно связанная с изображением. Мы поспешили познакомиться с автором музыки. Это и был м-р Эдерисинхе...

О том, как возрождаются покинутые и заросшие джунглями земли, рассказано в фильме «Возрождение речной долины» режиссера Георга Викрамасинхе и оператора Лео Викрамаратне.

— Сколько операторов работает на студии?— спросили мы г-на Серра, который является заместителем директора студии и одновременно звукооператором.

— Четыре,—ответил он.

— А как часто вы выпускаете свой журнал «Новости»?

— В четырнадцать дней—один раз.

— Есть ли на острове студии художественных фильмов?

— Нет. Почти вся наша «игровая» продукция снимается в Индии, в основном в Мадрасе. Но мы мечтаем о своей хорошей студии.

Еще в самом начале нашего путешествия по Цейлону нам пришла в голову мысль обратиться к премьер-министру Цейлона г-ну Бандаранаике с просьбой дать нам киноинтервью. Сейчас, уже кончая съемки, мы вновь вернулись к этой мысли.

Посол СССР на Цейлоне В. Г. Яковлев передал нашу просьбу премьер-министру, и тот любезно согласился ее удовлетворить.

Г-н Бандаранаике встретил нас в своей приемной. Он был приятно удивлен тем, что мы приветствовали его по-сингалезски: «Ай-бован!» Мы выразили премьер-министру свою благодарность за предоставленную нам возможность приехать на Цейлон, путешествовать по стране, за теплое отношение к нам, советским людям.

— Мы просим вас сказать несколько слов перед нашим киноаппаратом для советских зрителей.

— Охотно. Если вам удобно—завтра утром, до заседания парламента, у меня дома.

Рано утром мы приехали в личную резиденцию премьер-министра, установили свет, звуковую аппаратуру, синхронную камеру. Затем г-н Бандаранаике произнес перед микрофоном нечто вроде послесловия к нашему фильму.

— Дорогие друзья!—сказал премьер-министр.— Вы только что увидели и кое-что узнали о нашей стране, ее истории, ее культуре и религии, ее промышленности и сельском хозяйстве, о повседневной жизни нашего народа.

Я рад отметить, что после того как наше правительство пришло к власти, наладились дружеские отношения между двумя нашими странами. Были установлены дипломатические отношения и имели место торговые переговоры.

Пусть наша дружба растет изо дня в день! Всем вам я передаю привет от моей страны. Айбован!

Обращение было произнесено по-сингалезски, а затем для нас г-н Бандаранаике сделал английский перевод.

●

...Через несколько дней, закончив еще ряд съемок, мы улетали на Родину. Впереди был долгий путь: Коломбо—Дели—Бомбей—Рим—Вена—Будапешт—Москва.

Самолет индийской компании «Индиэн Эйрлайнз Корпорейшн» разворачивается и берет курс на север. Под нами—Маунт Лавиниа Бич—берег Индийского океана... Бросаем сверху последний взгляд на Цейлон и прощаемся с ним, чтобы снова встретиться с этой чудесной страной,—но уже на экране...

На страницах 142—146 помещены кадры и фрагменты кадров из фильма «На острове Цейлон» (операторы Е. Аккуратов и Н. Лыткин).

„МЕКСИКАНСКИЙ ФИЛЬМ" должен быть завершен!

НОВЫЕ ДАННЫЕ О НЕЗАКОНЧЕННОЙ КИНОКАРТИНЕ ГРУППЫ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Прошел почти год с тех пор, как на страницах нашего журнала («Искусство кино» № 5 за 1957 год) был опубликован ряд материалов о фильме, который был заснят С. М. Эйзенштейном, Г. В. Александровым и Э. К. Тиссэ четверть века назад в Мексике. Как известно, фильм этот не был завершен по причинам, не зависящим от советских кинематографистов: негатив фильма остался в США и не был переслан С. М. Эйзенштейну для монтажа. Участники съемочной группы Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ в открытом письме, помещенном в нашем журнале, выразили готовность завершить «мексиканский фильм» в соответствии с замыслом С. М. Эйзенштейна и обратились к американской кинообщественности с призывом оказать содействие этому делу, имеющему большое значение для всего мирового прогрессивного киноискусства.

Публикация эта вызвала оживленные отклики во многих странах мира. Десятки зарубежных киноизданий воспроизвели помещенные в журнале «Искусство кино» кадры из «мексиканского фильма», перепечатали отрывки из сценария С. М. Эйзенштейна. Однако вопрос о завершении фильма (которое зависит от присылки негатива всего заснятого материала или его копии из США соавторам С. М. Эйзенштейна) все еще остается открытым.

В конце 1957 года в Париже состоялся Первый международный конгресс историков кино, на котором присутствовали представители двадцати пяти государств.

Для участников конгресса Французской фильмотекой (директор Анри Ланглуа) были организованы просмотры ряда фильмов, как вышедших на экраны, так и незаконченных. В серии этих просмотров было показано 10 000 метров несмонтированного материала, снятого мексиканской экспедицией группы С. М. Эйзенштейна.

Просмотр «мексиканского материала» вызвал подлинную сенсацию в Париже.

Вот как описывает это событие Жорж Садуль в газете «Леттр франсэз»:

«В Париже произошло очень большое кинематографическое событие: премьера неизвестного фильма Эйзенштейна, который можно назвать «мексиканский замысел».

На тихой улице Ульм, где Французская фильмотека уже много лет проводит просмотры классических фильмов, толпа была настолько велика и возбуждена, что для поддержания порядка пришлось вызвать полицию. Зал был переполнен, и многим не удалось в него попасть.

Что за вечер! Не часто мне приходилось присутствовать на таком празднике! Хотя начиная с 1921 года, обуреваемый жаждой зрелищ, я провел, вероятно, несколько лет моей жизни в темных просмотровых залах и видел за это время 10 или 20 тысяч фильмов, — поистине я никогда не видал ничего более чудесного, чем этот фильм, совершенно особенный и открывающий новые горизонты...

80 000 метров пленки, которым предстояло стать фильмом «Да живет Мексика!», остались «мексиканским замыслом». Эта пленка имела неоценимое художественное значение, но она имела и товарную стоимость. Для того чтобы вернуть несколько десятков тысяч долларов, вложенных им в это предприятие, Эптон Синклер продал Солу Лессеру (продюсеру бесконечных серийных фильмов о Тарзане) право взять все, что ему захочется, из огромного количества заснятого материала и сфабриковать фильм, получивший потом

название «Буря над Мексикой» (не имеющий ничего общего с фильмом, который мечтал сделать Эйзенштейн), а затем документальный фильм «День мертвых» (ниже среднего качества). Спустя несколько лет англо-американка Мэри Ситон снова черпала из этого запаса, чтобы сделать в честь Эйзенштейна фильм «Время под солнцем», который в прошлом году имел значительный успех в Париже. И, наконец, различные фирмы воспользовались этими залежами негатива, чтобы сфабриковать несколько документальных короткометражек о Мексике для коммерческого проката.

Но шестьдесят или пятьдесят тысяч метров несмонтированного материала до сих пор лежат без движения в одном из нью-йоркских хранилищ.

В 1955 году Джей Лейда* получил доступ к этим запасам и указание сделать фильм, предназначенный для кинотек.

Все последователи Эйзенштейна знают имя этого американца, который часть своей жизни посвятил писателю Герману Мельвиллю, а другую — тому, кто в 1935 году был его учителем в Институте кинематографии в Москве. Лейда перевел на английский язык «Чувство кино» и «Форму кино»*. Эти труды Эйзенштейна стали классическими.

Джей Лейда принципиально не позволил себе воссоздавать фильм вместо Эйзенштейна, восстанавливать незаконченное произведение ушедшего учителя. Лейда оставляет это сотрудникам Эйзенштейна и наиболее близким его друзьям — Тиссэ, Александрову и Юткевичу, которые открыто выражали желание предпринять такое завершение фильма.

Но до сих пор они не имели исходного материала. Также никогда не было его и у Эйзенштейна, который незадолго до смерти писал мне о том, какой радостью была бы для него возможность смонтировать хотя бы часть своего незаконченного произведения.

Джей Лейда много месяцев, возможно целый год, провел за разбором негатива «мексиканского замысла». Он составил подробный каталог с описанием материала.

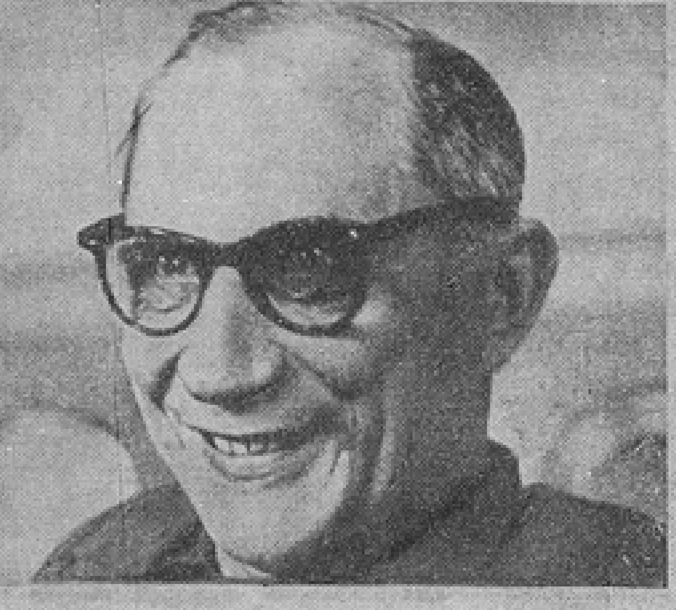
* Американский историк кино.

* Статьи Эйзенштейна по вопросам теории кино.

Una lettera aperta di Grigori Aleksandrov ed Eduard Tissé

PER TERMINARE LA CATTEDRALE





Итальянский журнал «Чинема нуово» перепечатал опубликованные в нашем журнале материалы о «мексиканском фильме» и открытое письмо Г. Александрова и Э. Тиссэ с призывом завершить создание этой картины

После того, как весь материал был учтен, Лейда выбрал из негатива несколько эпизодов—из пролога, из трех киноновелл, составлявших основу произведения, и, наконец, из грандиозного лирического эпилога. Но он не стремился ничего интерпретировать с помощью монтажа. Он просто подложил куски негатива в том порядке, в каком они снимались.

Сделанные вандалами еще ранее изъятия с целью сфабриковать «их» фильмы нанесли непоправимый вред «мексиканскому замыслу».

«Que viva Mexico!» должен был стать удивительной святыней кинематографии. Но материал был разрознен.

Его выдали на расхищение.

Так когда-то в средневековом папском городе разрушали римские дворцы, чтобы построить крепостные валы, швыряли античные статуи в известковые ямы.

Гибель «Que viva Mexico!», однако, имела и «хорошую» сторону, поскольку пристальное, любовное внимание позволило Джею Лейда, терпеливому исследователю руин, создать первый фильм, который помог зрителям проникнуть в замыслы гениального мастера кино в процессе создания великого произведения.

...Мы непосредственно присутствуем при работе Эйзенштейна. Мы как бы занимаемся режиссурой вместе с ним. Больше — мы сами монтируем.

Я сидел на улице Ульм рядом с Йорисом Ивенсом. Изредка я смотрел на него и угадывал во взгляде этого мастера монтажа, какие куски фильма он запоминал, какой ритм он мысленно создавал.

Через несколько мест от нас Жерар Филип заинтересованно наблюдал за тем, как работает режиссер с типажем...

Наиболее сильный эпизод «мексиканского замысла» — это бой быков, так как здесь Эйзенштейн последовательно снимал и как документалист и как режиссер игрового фильма.

Он начал с того, что с помощью камеры Тиссэ и портативной камеры своего сотрудника Александрова заснял настоящую корриду.

Из этих хроникальных кусков Джей Лейда показал нам только фрагменты. Этот материал, исключительно красивый, был предназначен для того, чтобы «поймать живую натуру», как она есть. После этого началась постановочная работа, чтобы создать «восстановленную действительность».

В этот период работы несколько недель он снимал в цирке, где не было ни быка, ни публики. Матадоры (исключительные актеры во время корриды) становились жалкими комедиантами, когда им приходилось раскланиваться после воображаемых оваций или рассекать голову соломенного быка, которую возили на тачке.

Примерно час зрители «мексиканского замысла» преодолевают вместе с Эйзенштейном трудности подобной реконструкции событий.

Они видят предметы и действие из глубины камеры. Они вместе с Эйзенштейном ищут верное выражение лица матадора, ищут совершенную композицию кадра, верное движение... После длительной работы и двадцати дублей режиссер, наконец, находит верный момент и верные средства выражения, когда плащ матадора начинает трепетать, как крылья бабочки.

Подход Эйзенштейна к изобразительной задаче ясно виден, когда объектом его работы являются псевдостатичные элементы. Весь первый кусок, например, показывает, как камера Тиссэ обходит вокруг большой очень древней статуи и фиксирует ее с десяти точек, прежде чем она идеально впишется в пейзажный ансамбль мексиканских храмов.

Все эти поиски были нужны для того, чтобы в конце концов создать совершенную композицию кадра...

Создатель фильма начинает с того, что изучает объект (например, группу народных танцоров) как ансамбль, когда в кадр включается не только эта группа, но и видна связь ее с пейзажем.

Затем он приближает к ней аппарат.

Он делит объект на серию планов, все более приближаясь до крупного плана лиц, до детали ноги, предмета или руки...

Каждый кадр скомпонован настолько точно, что автор начинает ненавидеть «движение, которое смещает линии».

Создавать движение он будет с помощью монтажа, противопоставлением линий, ритмом, который создаст музыку форм. Он становится да Винчи современности, который заменил одну картину чередованием многих композиций, зарисованных и тщательно продуманных...»

Жорж Садуль дает восторженную оценку материалу фильма, который должен был стать эпическим кинопроизведением о героическом и трудолюбивом народе Мексики.

В том же номере «Леттр франсэз» помещено интервью с Джеем Лейда. Рассказывая о своей работе по разбору материала, снятого мекси-

канской экспедицией группы С. Эйзенштейна, он сообщает, что до 1955 года вообще была неизвестна судьба негатива. В 1955 году владелец негатива Эптон Синклер передал фильмотеке нью-йоркского Музея современного искусства весь имевшийся у него к тому времени негативный материал.

Состояние негатива, когда он попал в руки Лейда, было довольно плачевным — это была груда никак не подобранных мелких кусков.

Лейда подобрал негатив по объектам и попытался восстановить тот порядок, в котором он снимался. В нем многого недостает, многое утеряно безвозвратно.

Из этого материала он выбрал лучшие фрагменты и, не монтируя, а последовательно их подложив, сделал своеобразный учебный фильм длиною в 10 000 метров. Хотя этот фильм был сделан полтора года тому назад, он никому в Америке ни разу не демонстрировался. Даже в таком виде материал «мексиканского фильма» поражает своей красотой и величием замысла. Это отмечает в своей статье «Эйзенштейн жив!» и кинокритик парижской газеты «Либерасьон» Симона Дюбрейль.

Говоря о судьбе мексиканского материала и о фильмах, сделанных из него чужими руками, она допускает некоторые неточности (впрочем, не одной ей присущие): например, автора фильма «Время под солнцем», совершенно исказившего замысел Эйзенштейна, англо-американку Мэри Ситон, она называет сотрудницей Эйзенштейна. Это не соответствует действительности, как и то, что Ситон сделала свой фильм после смерти Эйзенштейна, чтобы почтить его память.

Как известно, С. Эйзенштейн умер в 1948 году, а свой фильм Ситон выпустила еще в 1939 году, то есть за девять лет до его смерти. Кстати, ее «творение» тоже является причиной невозместимой потери большой части негатива, изрезанного для этого фильма.

«Зрелище ослепительное и суровое...— пишет Симона Дюбрейль о просмотре, состоявшемся в Париже. — Не верилось, что нас пригласили смотреть 15 раз подряд на одно и то же шествие коленопреклоненных мексиканских пилигримов из Гваделупы...

Мы были приглашены, чтобы увидеть пятьдесят раз подряд — и каждый раз по-новому — гроб из белого дерева, в котором с открытым лицом лежит покойник — молодой пеон. Его босые ноги, изуродованные ходьбой, контрастируют с белизной деревянного гроба. На левой ноге все пальцы целы, на правой — один изуродован.

Шесть пеонов пятьдесят раз подряд проносят этот гроб среди высокой травы и стеблей кукурузы...

Мы были приглашены смотреть, как тореро с чудесной улыбкой вновь и вновь приветствует публику, снова и снова бросает через плечо свою шляпу, снова и снова вытирает шпагу...

Просмотр продолжался при переполненном зале с 18. 30 до часу ночи. Шесть с половиной часов длилась демонстрация фильма с одним лишь коротким перерывом...

Поистине для тех, кто получил почетное право здесь присутствовать, — это был сеанс посвящения. Наконец, каждый из нас действительно ощутил, что отныне он в силах постичь, как творил Эйзенштейн».

Суммируя все сказанное в процитированных нами и многих других статьях, можно сделать один печальный вывод: очевидно, вследствие распродажи негатива, уничтожена возможность полностью восстановить фильм. По данным Ж. Садуля, в фильмотеке Музея современного искусства в Нью-Йорке хранится 50 или 60 тысяч метров негатива, снятого группой Эйзенштейна во время мексиканской экспедиции. По сведениям, полученным нами от Э. Тиссэ, всего было снято около 82 тысяч метров.

Таким образом, можно предположить, что 20 или 30 тысяч метров негатива было распродано разным кинопредпринимателям и фирмам...

Но считать историю фильма законченной, нам кажется, нельзя. Не подлежит сомнению, что «мексиканский материал» в лавандовой копии, а также копии всех выпущенных картин, сделанных на этом материале, должны быть переданы советским кинематографистам, соавторам Эйзенштейна, и его наследникам. Они имеют на это и моральное и юридическое право, так как в работу над фильмом вложен безвозмездный труд трех советских мастеров кино*.

Кроме того, в архиве С. Эйзенштейна хранится документ, фотокопию которого мы здесь приводим.

---

* Группа Эйзенштейна работала в Мексике 14 месяцев, не получая никакого вознаграждения, кроме денег на карманные расходы.

Pasadena, California,

December 1, 1930.

Dear Comrade Eisenstein:

I am pleased to modify our contract of November 24th, 1930, in regard to the Mexican film to provide that the Soviet Government may have the film free for showing inside U.S.S.R.

(Signed)
Mary Craig Sinclair

UNITED STATES OF AMERICA (SS
State and County of New York(

I, Roman Rebush, Notary Public for and in the County of New York, certify that the above is a correct copy of the original instrument exhibited before me this 26th day of September, 1931.

Roman Rebush
ROMAN REBUSH

NOTARY PUBLIC
NEW YORK CO. CLK No 42 REG. No 28156
COMMISSION EXPIRES MARCH 30, 1932

Вот перевод его текста:

«Пасадена. Калифорния.
Декабрь 1, 1930

Дорогой товарищ Эйзенштейн,

Я охотно вношу изменения в наш договор от 24-го ноября 1930 о Мексиканском фильме и тем обусловливаю безвозмездную передачу его Советскому правительству для демонстрации в пределах СССР.

(*подпись*)
Мэри Крэг Синклер».

Эта копия заверена нью-йоркским нотариусом Р. Ребуш.

К сожалению, это условие семейством Синклер до сих пор выполнено не было.

Дело, однако, не только в моральных, этических и юридических основаниях, которые дают ближайшим сотрудникам С. М. Эйзенштейна бесспорное право на получение материалов «мексиканского фильма». Главное заключается в другом: в огромном значении завершения труда, начатого выдающимся советским киномастером, для мировой художественной культуры. Мы надеемся, что эта сторона вопроса будет особо учтена теми американскими деятелями кино, от которых зависит ликвидация препятствий на пути к завершению фильма.

Советские люди с большим одобрением встретили известия о наметившемся укреплении культурных связей между США и Советским Союзом. Думается, что американские и советские кинематографисты должны объединить свои усилия и для того, чтобы оказать содействие такому интересному и важному делу, как доведение до конца большой работы советского киномастера, пользующегося заслуженным уважением во всем мире.

Б. Зингерман

КРУГОЗОР НЕОРЕАЛИЗМА

Итальянские фильмы появились в послевоенном искусстве неожиданно и были восприняты изумленно.

Никто не мог и думать, что итальянское кино поднимет такие глубокие вопросы, волновавшие—осознанно или неосознанно—людей самых разных стран. В итальянском кино сверкнула та свежесть искусства, которая достовернее всего свидетельствует о его силе и жизненности. Куда более изощренные мастера, например французские, стали широко заимствовать у незрелого еще опыта неореализма, почувствовав эту его молодую силу.

Итальянское кино стало самым влиятельным и общепризнанным из всего, что было создано в послевоенном искусстве на Западе.

Влияние итальянского неореализма в киноискусстве других стран сказалось очень быстро и очень наглядно.

Искусство это, открытое в своих приемах, доступно не только в своих общих идеях, но и частных мотивах. Правда, о своем отношении к действительности это искусство не говорит слишком громко или вызывающе, но и об этом оно говорит достаточно внятно.

Влияние неореализма свидетельствует не только о его ясности и доступности, но, конечно же, и о том, что проблемы, им поднятые, оказались жизненными не для одной Италии. Вместе с тем судьба послевоенного искусства показала, что опыт неореализма не универсален даже для кино. Феллини показал, что этот опыт не универсален даже для итальянского кино.

Последователи, разумеется, легко усвоили приемы и мотивы неореализма. Они верно уловили общую интонацию этого искусства.

Все же ученики—и в Италии и вне ее—редко достигали той выразительности и общественной силы, которая прославила искусство их учителей. Это не было случайностью. Неореалисты установили к итальянской действительности определенное—и пока неизменное—отношение. Они создают фильмы, которые являются эквивалентом этой действительности.

Искусство неореализма кажется беспристрастным.

Это не значит, что судили о нем беспристрастно. Для этого оно было слишком тесно связано с современной жизнью и—несмотря на свою непосредственность и ненавязчивость—слишком проблемно.

Кроме того, искусство неореализма открывало для самого себя все новые пути. Уже получив более или менее точное название «неореализм», оно продолжало развиваться прихотливо и неожиданно, потому что развивалось естественно.

Какую бы объективную форму повествования ни избирал критик, говоря о неореализме, он выглядел слишком субъективным,—чересчур восторженным или придирчивым. Должно было пройти время, чтобы судить о неореализме достаточно категорично и полно.

Это время только еще наступает.

1

Художественные признаки неореализма—обращение к будничной повседневности, пристрастие к бытовым деталям и типажу, ослабленность интриги—уловит даже поверхностный взгляд. Они отчетливо различимы не только в хороших итальянских фильмах, но и в плохих. В плохих даже отчетливее. О них прежде всего пишут критики, когда рассуждают о новаторской сущности неореализма. Однако ни один из этих признаков не нов.

В порядке обсуждения.

Ничего необычного нет и в их соединении. После открытий Чехова и Станиславского нелепо говорить о приемах неореализма, как о чем-то совершенно новом.

В общих эстетических постулатах крупнейшего идеолога неореализма Чезаре Дзаваттини нового, в сущности, немного.

Вот один из них: «Надо вести борьбу против чрезвычайного и схватывать жизнь в те ее моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности».

Вот другой: «Истинные усилия должны быть направлены не на то, чтобы выдумать такую «историю», которая походила бы на действительность, а на то, чтобы рассказать действительность так, словно это «история».

Можно было бы назвать подобные открытия банальными, если бы они выдавались за открытия. Но создатели неореализма и не пытаются выдать свою художественную программу за нечто принципиально новое. Их декларации и самое название созданного ими направления больше свидетельствуют о сознательной приверженности определенной традиции, чем о запальчивости новаторов.

Неореалисты охотно признают, что очень многому научились у советского кино. Они чтят Чехова. Они могут указать и своих итальянских предшественников—Вергу, раннего Д'Аннунцио.

И впрямь—заслуга неореалистов не в том, что они открыли какие-то новые художественные принципы, а в том, что принципы реализма XX века, найденные Чеховым, они утвердили в кино, тем самым придав им специфичное художественное качество.

Рано или поздно это должно было случиться. Если бы это не произошло в Италии, это произошло бы в какой-нибудь другой стране.

Поразительное влияние, которое оказал итальянский неореализм, свидетельствует не только об его идейной значимости, но и о том, что почва для усвоения его приемов была подготовлена во многих странах.

По самой природе своей кино больше других видов искусства тяготеет к непосредственному, предельно конкретному отражению жизни. Призыв Дзаваттини к конкретности во имя того, чтобы все меньше и меньше ощущалась грань между действительностью и искусством, его призыв «фотографировать факты», разумеется, только в кино и мог быть до конца осуществлен.

Искусство кино очень долго не хотело—или не могло—воспользоваться своими исконными преимуществами, не могло до конца освободиться от испытанных чар театра, хотя бунтовало против них дерзко и самонадеянно. Кино побивало театр,—но зачастую чем?—подавая более эффектно его же эффекты.

Часто те же люди, которые героическим усилием своего таланта добывали эмансипацию новому искусству, через какое-то время вдруг словно пугались собственных побед и возвращались в уютное, пышное лоно театральной традиции.

Совсем недавно известнейший английский актер Джон Гилгуд с завистью вспомнил об английских актерах XIX века, которые часто ставили для себя мелодрамы с захватывающим романтическим сюжетом и потрясающими эффектами. Сейчас, вздыхает Гилгуд, подобного рода вещи косяком идут в кино, а театру с его допотопной постановочной техникой приходится вовсе отказаться от увлекательных романтических сюжетов.

Конечно, эта зависимость кино от традиционной театральной эстетики не всегда и не обязательно проявлялась в столь прямой и грубой форме.

Но так или иначе она часто давала себя знать.

Разумеется, кино стремилось уйти из-под власти традиционных театральных аттракционов и приемов, от приятной, но опасной зависимости победителя от побежденного—в фильмах Чаплина, многих работах советских режиссеров это стремление сказалось наиболее ощутимо и плодотворно.

Советская кинематография показала, какие самобытные возможности таит в себе новое искусство. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко уже в первых своих работах сделали открытия, мимо которых не мог пройти никто из кинематографистов мира.

Без новаций советского кино неореализм не был бы тем, чем он является.

И все-таки прошло почти полвека, пока принципы современного реализма, открытые еще на заре XX века, проложили себе дорогу в кино и оно смогло полностью эмансипироваться от ветхого театрального канона.

Причины этого промедления нужно искать не только в пределах эстетических категорий. Недаром итальянские кинематографисты куда чаще и горячее говорят о гражданской смелости режиссера, свирепости цензуры и алчности продюсеров, чем о тайнах монтажа, непринужденности сюжетного развития, живописности кадра...

2

Но, если художественные принципы неореализма не являются чем-то принципиально новым, это вовсе не значит, что и сам неореализм не явился открытием. Перечисленные все подряд, эти принципы не исчерпывают и не покрывают понятия «неореализм». Они не могут объяснить ни своеобразия этого течения, ни его самостоятельной ценности. Взятые сами по себе, эти принципы равняют неореализм со слишком обширными пластами современного европейского искусства.

Великолепный прозаик современной Италии Альберто Моравиа по своей манере необыкновенно близок неореализму. В его «Римских рассказах» налицо все признаки этого направления: он изображает тот же быт—теми же приемами. Чего больше—он сам считает себя неореалистом. На самом деле, он не больше неореалист, чем Хемингуэй или Вера Панова.

Существует грань, которая стойко отделяет неореализм от явлений, казалось бы, очень близких ему, почти сливающихся с ним. Ее не так легко уловить, эту грань, но она существует. Открытое и легко обозримое в своих приемах, искусство неореализма трудно постижимо в своей сущности. Эту сущность не всегда улавливают сами неореалисты.

Лучше всего это видно на их фильмах. Бывает, что итальянский фильм, в котором соблюдены все мотивы и приемы искусства неореализма, вдруг оказывается с червоточиной. Речь идет не просто о слабых картинах. «Умберто Д.» сделан Дзаваттини и Де Сика с еще большим мастерством и цельностью, чем «Похитители велосипедов». Но этому фильму,—казалось бы, классическому воплощению неореализма,—не хватает свежести. Что-то ушло,—и те же приемы кажутся навязчивыми, их безыскусственность выглядит искусственной, идейные мотивы—отработанными и вымученными.

А вот «Хлеб, любовь и фантазия»—фильм-безделка (где Де Сика играет главную роль), фильм куда более традиционный, почти нарочито пародирующий приемы неореализма,—сохраняет, как это ни парадоксально, весь аромат нового итальянского кино.

Объясняя душу итальянского кино, чаще всего употребляют слово «человечность». Но «Умберто Д.»—самый человечный из итальянских фильмов, а душа неореализма в нем еле дышит.

Человечность действительно присуща итальянскому кино. Однако это свойство слишком общо и очевидно, чтобы могло служить определением сущности художественного течения в современном искусстве.

А так, повторяя в разных сочетаниях бесчисленное количество раз слово «человечность» и «жизненная достоверность», можно создать о неореализме такое плоское и абстрактное представление, которому соответствуют лишь неудачные и банальные итальянские картины. В лучших созданиях неореализма есть нечто, не исчерпываемое этими понятиями. Это нечто и составляет их душу. Когда итальянскому кинематографисту нечего сказать в своем фильме, он и остается в сфере двух этих общих понятий: жизненная достоверность и человечность.

3

Да, если бы открытые еще Чеховым принципы изображения жизни не утвердились в итальянском кино, они рано или поздно дали бы себя знать в кино какой-нибудь другой страны.

Но, очевидно, были причины, почему это произошло именно в Италии. А раз уж это случилось не где-нибудь, а именно здесь, то и принципы эти, естественно, получили специфическое истолкование— истолкование, предопределенное социально-исторической атмосферой послевоенной Италии.

Неореализм возник на развалинах фашистской Италии.

Когда рухнул фасад жестокого и фальшивого государства, обнаружилось, что за ним был целый материк, который приходилось открывать заново. Этим материком была Италия, родная и незнакомая страна. Совсем недавно, в интервью для «Искусства кино», Дзаваттини рассказал о своей заветной мечте: после войны ему захотелось создать фильм, где сразу была бы показана вся страна—от Альп до Сицилии. Фильм должен был называться «Моя Италия». (Цензура помешала осуществить Дзаваттини эту мечту.)

Свой фильм, посвященный последнему периоду войны, Росселини назвал «Paisá» («Земляк»). Он рассказал в нем о своих земляках и о своей земле.

В этом растянутом и эклектичном фильме все же был четко выявлен один из двух основных мотивов неореализма. Росселини показывает, что по мере того, как армия союзников

занимала страну, как бы спадала декоративная завеса. Освобождение каждого города от немцев уничтожало не только оккупацию, но и казенную бутафорию. Недавно преисполненный сознания собственного величия, надутый, как генерал на плацу или Муссолини на балконе, официальный мир позорно разваливался. На его месте оставался иной мир, куда менее декоративный, но единственно реальный: нищий, шустрый мальчишка среди развалин, стаскивающий башмаки с пьяного негра—американского солдата.

Другая новелла «Paisá»: патриархальный и спортивный американский юнец в военной форме,—двойник героя раннего Хемингуэя, искренне тронут восторженной встречей, которую шумные итальянцы оказывают своим освободителям. Преисполненный самых чистых чувств, он влюбляется в нежную, добропорядочную итальянскую девушку. Когда парень через некоторое время возвращается в заветный город, той девушки уж не найти—приходится довольствоваться ласками усталой проститутки.

Росселини не очень хорошо понимал, что́ он показывает: пробуждение от кошмара или погружение в него. Не везде достаточно уверенная, патетика освобождения отступает в фильме на второй план; на первом—почти трагическая растерянность перед обнажившимся, развороченным человеческим муравейником.

Так или иначе, хорош он был или дурен, но мир, который открылся после конца фашизма и войны, был мир реальный.

В этом мире царила нищета, но не было фальшивых, дутых ценностей. Здесь залатанные лохмотья сушились на веревках, протянутых между трущобами, но не было раскрашенных и обязательных декораций. Здесь не было идолов. Какова бы ни была эта жизнь, но в ней не было разлагающей, лицемерной двойственности, без которой фашизм не мог обойтись.

«В те времена Италия жила двойной жизнью. То и дело на балконе, хорошо знакомом римлянам, показывался Муссолини; он требовал от своих соотечественников непреклонности и повиновения, терпения и бодрости. Молодые чернорубашечники лихо маршировали на древних площадях. Улыбка считалась необходимой справкой о политической благонадежности. Итальянцев учили не сомневаться, не задумываться, презирать все, что делается за рубежом. Итальянская литература была громкой и пустой; герои посредственных романов жили в атмосфере ложного пафоса и бутафорского романтизма»*.

Антинародный и фальшивый режим держался не только на насилии,—на демагогии и позе. Он требовал искусства громогласного и пышного. Он жаждал призывных заклинаний и оздоровительного оптимизма. Он возбуждал поэзию насилия.

Что могло противопоставить всему этому итальянское кино?

Ценности, которые бы не нуждались ни в заклинаниях, ни в лозунгах.

Казенным ценностям неореализм противопоставил ценности и мерила куда менее абстрактные, но зато достоверные. Демагогию фашизма он опроверг радостями и горестями конкретного человека.

Так когда-то Хемингуэй в «Прощай, оружие» противопоставил пространным реляциям и многозначным цифрам о первой мировой войне смерть возлюбленной своего героя—скромной сестры милосердия—от неудачных родов.

Когда сгинул фашистский режим, построенный на крови и насилии, на всеобщих декларациях и всеобщем обмане, действительная цена конкретных вещей и понятий обнаружилась особенно наглядно.

Парадной бутафории фашизма неореализм противопоставил частную, конкретную и несомненную реальность: крепкое свежее тело деревенской девушки и изношенность панельной проститутки, отзывчивость ребенка с окраины и горький жадный поцелуй увядающей одинокой женщины, тарелку спагетти и спазму голода.

Часто хвалят неореалистов за то, что они показали Италию мужественно-жестоко—без олеографической красивости и туристских штампов. Те же критики упрекают их в известной эстетизации нищеты. И эти похвалы и этот упрек в равной мере односторонни.

Неореалисты противопоставили свой действительный мир другому, который они осознали как преходящий и лживый. Не удивительно, что самая действительность этого открытого ими мира казалась им прекрасной. Они не могли не упиться познанием мира, который раньше был для искусства запретной зоной и словно вовсе не существовал. Они

---

* И. Эренбург. Предисловие к книге Альберто Моравиа «Римские рассказы».

смотрели на открывшуюся им реальность трезво, горько, но и любовно,—ведь их глазам заново, в бесцензурной конкретности открывалась Италия. «Я, наконец, увидел то, что было вокруг меня, и понял, что всякое бегство от действительности означало предательство»,—так патетически говорит об этом Дзаваттини.

Неореализм показал сенсуалистский, вещественный мир, в котором всегда жил и живет человек. Из безвоздушного пространства ложных абстракций и из пучины, где царили темные инстинкты, человек был возвращен на землю, в мир житейских вещей и отношений.

Как ни неожиданно, но в фильмах неореализма материя снова, как во времена Возрождения, улыбается самой себе.

Старый итальянский крестьянин, отец семи партизан, расстрелянных фашистами, Алчиде Черви заканчивает свой трагический рассказ о гибели сыновей неожиданно гордой, кола-брюньоновской интонацией: «...никто нас не остановит в нашем движении вперед. Вам нужны доказательства? Посмотрите хотя бы на мою семью: у меня было семеро сыновей, а теперь я имею одиннадцать внуков. У нас было четыре коровы, а теперь у нас разного скота 54 головы, и мы снимаем урожай в пять раз больший, чем в 1935 году».

В этих почти хвастливых словах—не мужицкое скопидомство, но вера, что все преходяще, кроме естественной жизни простых людей, кроме земных плодов человеческого труда.

Тот же Алчиде Черви подробно описывает стихийно возникший ликующий крестьянский праздник в честь падения фашизма:

«Вместе с другими семьями мы изготовили несколько центнеров макарон. Женщины хлопотали в домах вокруг котлов, потом наступил решающий момент: пробовали приправу—томатный соус с сыром. Котлы весело насвистывали свою симфонию. И хотя мне довелось слышать много речей, посвященных падению фашизма, но радостней этих звуков я ничего не знавал...

Но вот макароны были готовы, и мы погрузили на повозки котлы. По дороге крестьяне весело приветствовали нас, пристраиваясь к нашему обозу,—это были похороны фашизма, самые приятные на свете похороны. От тряски то и дело немного макарон падало на дорогу, мальчишки подхватывали их и приклеивали себе под нос, на волосы».

И, хотя идейные мотивы, которые разрабатываются в итальянских фильмах, как правило, звучат совсем не в этой вакхической, языческой тональности,—само ощущение бытовой, материальной жизни, как единственной, заслуживающей внимания, в них проступает достаточно отчетливо. Так конкретизируется в фильмах неореализма то, что мы в данном случае слишком общо называем «жизненной достоверностью».

Мир, в котором живут герои итальянских фильмов,—это мир живых человеческих страстей, простейших потребностей, конкретных и честных понятий.

4

Как ни очевидно, что изображение человеческой жизни в ее сугубо необходимых проявлениях и ближайших бытовых опосредствованиях есть альфа и омега неореализма,—не оно составляет пафос этого направления.

Ограничься неореализм этим,—и он создал бы мир разрозненный и мертвенно опустошенный, каким он предстает на полотнах Сезанна или в римских рассказах Моравиа.

Между тем в фильмах неореализма явно ощутимы силы не только отталкивания, но и притяжения. В них создан мир, свободный не только от ложных идеалов, но и от иссушающей безыдейности. Люди здесь не похожи ни на овеществленных, лишенных жизни и движения персонажей Сезанна, ни на мещанских гномов-уродцев Моравиа. Они могут жить бедно или сварливо, но в них нет ни худосочия, ни ущербности.

В глазах вождей неореализма, в глазах Де Сика или Де Сантиса послевоенная Италия не была тем развороченным муравейником, каким увидел ее в «Paisá» Росселини. Они не могли бы удовлетвориться и формулой Моравиа, охарактеризовавшего годы после войны как «времена черной биржи, американских негров и сеньорин».

Италия не знала послевоенной апатии побежденной страны. Она освобождала себя сама раньше, чем ее освободили американцы. Партизаны, руководимые коммунистами, на танках въезжали в города. Муссолини не позволили дожить до последнего дня войны—его повесили за ноги итальянские партизаны. Мудрено ли, что народ, сам участвовавший в освободительной борьбе, не утратил своего свободолюбивого духа и после войны голосовал за коммунистов, захватывал пустую-

щие помещичьи земли, занимал закрытые капиталистами заводы.

Эти могучие импульсы новой общественности и были теми родниками, которые питали активное, героическое начало неореализма. Росселини почувствовал их в своем новаторском фильме «Рим—открытый город» и не сумел поверить в них в «Paisá». Скептическое и героическое, жестокое и поэтическое начала неореализма соединились в «Риме—открытом городе», чтобы обозначить облик нового течения в мировом киноискусстве и чтобы распасться в «Paisá».

Другие художники разглядели в трудном послевоенном рассвете Италии то, чего не увидел Росселини. При свете утра им привиделись не одни серые и изможденные лица в окружении развалин и трущоб. Свет обнаружил на развалинах признаки новой общественности.

Партизанская война против бесчеловечных условий жизни, разгоревшаяся в годы вооруженных боев, не прекратилась. О следующем ее этапе и рассказывает неореализм.

Буржуазной государственности и идеологии, породившим фашизм, войну и безработицу, неореализм противопоставил мир не только жестоко-обыденный, но и героический. Этот мир лишен официально утвержденных иллюзий,—это правда. Но это вовсе не значит, что он был лишен возвышенных идеалов.

Лишенная казенных лозунгов, народная жизнь не погружается в хаос и одичание—в ней самой пробуждаются силы, цементирующие человеческие отношения. Эти силы осмысливаются в фильмах неореализма как счастливая способность людей из народа устанавливать общественную связь друг с другом. Способность эта проявляет себя чаще всего как инстинктивное чувство, своего рода условный социальный рефлекс.

Высокая культура общественных связей демонстрируется во всех фильмах неореализма. Она придает им теплоту и обаяние. Она формирует их героическую тему.

Эта тема обнаружила свой пафос и свой лиризм в «Похитителях велосипедов». Она раскрылась здесь как бы удвоенная: в отношениях отца с сыном и окружающих к ним обоим.

В отношениях отца с сыном соблюдается высокая мера справедливости; стоит одному из них, отцу, преступить ее—ударить сына по лицу, как тот оскорбляется до слез, до глубины души. Они не только отец и сын, они люди с окраины, неважно, что один большой, другой маленький,—и они должны блюсти свой защитный кодекс чести.

В безразличном лабиринте большого города эти двое ограждены своей солидарностью.

Они измучены и голодны, у них украли велосипед, без которого отец потеряет место, доставшееся после долгих времен безработицы; отец и сын бродят по городу до одурения, все ищут и ищут того, кто украл их велосипед, заходят на чужие улицы, в чужие дворы, ссорятся и мирятся, едят в траттории макароны (сын с вдумчивой завистью смотрит на другого мальчика, богатого, изнеженного, с напомаженными волосами, похожего на девочку,—тот ест манерно, отставляя мизинец, совсем без жадности); когда обиженный Бруно убегает на набережную, отец в страхе бежит за ним; когда отец попадает в трудную переделку, мальчик выручает его,—в большом и суровом мире каждый из них чувствует локоть другого.

Но самое главное—и в этом пафос фильма—отношения взрослого и ребенка истолкованы не как исключение, не как святочный контраст обычным человеческим отношениям, а как норма поведения простых трудовых людей.

Солидарность отца-рабочего и его сына, действующих на первом плане, находит опору в отношении к ним персонажей фона.

Их соседи—простой рабочий люд,—отправляющиеся на поиски похищенного велосипеда, соблюдают по отношению к героям ту же высокую меру справедливости и солидарности.

Отец и сын из «Похитителей велосипедов» в чем-то похожи на героев знаменитого чаплинского «Малыша».

Дружба безработного Чарли с усыновленным им найденышем столь же самоотверженна и трогательна, а их злоключения столь же печальны.

Идейное различие двух этих фильмов—в разных взаимоотношениях героев с окружающими.

Все люди, окружающие Чарли и малыша, враждебны им и лишены сострадания к ближнему. Благородная дружба обоих героев—случайное, сентиментальное исключение в жестокой жизненной мелодраме, только подчеркивающее ее жестокость.

Гуманные и бескорыстные отношения Чарли и малыша возможны лишь потому, что Чар-

ли сам малыш: инфантильность выбивает его из круга закономерностей, безраздельно господствующих в обществе. Весь сюжет «Малыша» построен на контрасте «нормальной» бесчеловечности с «анормальной» человечностью. И вот то, что Чаплин раскрывал в «Малыше» как парадокс, Дзаваттини и Де Сика утверждают в своем фильме как норму поведения человека из народа.

Поэтому в «Малыше» фон, олицетворенный фигурой неумолимого полицейского и мелодраматически вылощенного злодея, от начала до конца враждебен героям, а в «Похитителях велосипедов» фон чувствует и действует в полном согласии с ними.

Тема человечности конкретизируется в искусстве неореализма прежде всего как тема солидарности, как тема единения простых людей в борьбе с враждебным обществом. Принцип разработки этой темы, найденный в «Похитителях велосипедов», оказался характерным для неореализма вообще.

На первом плане—двое или несколько человек, на втором—народный житейский фон. Связи героя с фоном очень интимны и подвижны. В сущности, он выделен из фона условно и в любую минуту может снова стать его незаметной частицей.

В начале фильма обычно дается общая панорама народной среды, в которой суждено развернуться событиям.

В тягостном зловещем ожидании сидят рудокопы со своими семьями у закрытых навсегда копей.

Нестройно движется демонстрация пенсионеров.

Загадочны и неподвижны лица крестьян, провожающих долгим взглядом нового судью.

Назойливо снует, кричит, уламывает, торгуется суетливая толпа черного рынка.

Кинокамера может наугад задержаться на любом, любого сделать героем фильма.

Вот ту морщинистую старуху. Или вот этого парня с грязным шейным платком и независимым видом. Или вон того господина в приличном потертом пальто и с собачкой на цепочке. А то вот эту девушку—гордую и мрачную, как черная молния. Или ту—милую, быструю козочку.

Каждый раз выбор будет случайным. Каждый раз—закономерным.

То, что случилось с одним, могло произойти с любым из толпы.

Но дело не только в этой подчеркнутой случайности выбора, непреднамеренности, с какой герой выделяется из фона. Сама судьба героя получает должное осмысление лишь будучи соотнесена с фоном.

Кульминация итальянских фильмов, их самые патетические эпизоды,—в точках наиболее полного слияния героя с фоном.

Герой здесь озарен чувством своей близости другим людям, а те горды ответственностью за его судьбу. Часто этот эпизод становится финалом фильма, заключительным аккордом человеческой солидарности.

Таков бравурный финал «Двух грошей надежды»: радостная, упоенная толпа одевает в долг с головы до ног бедных и гордых молодоженов. Знаменательно здесь не только великодушие толпы, но и хозяйская уверенность, с какой обращается к ней за помощью герой.

Таков суровый финал фильма «Под небом Сицилии»: судья, уже отчаявшийся в своей одинокой борьбе с мафией, потрясенный новым ее преступлением, исступленно бьет в набат, сзывая народ, и тот движется неумолимой стеной на обреченного преступника-убийцу.

Фон великодушен к герою, но только пока тот действует как бы от его имени.

Фон безжалостен к отступнику, отрекшемуся от него, нарушившему закон солидарности.

В «Дороге надежды» семьи рудокопов пробираются к французской границе сообща. Только один—Ванни—не признает уз, связывающих остальных. Он принимает эгоистический, волчий закон враждебного им мира и пытается достичь цели один, чего бы это ни стоило остальным—ему наплевать на них. Никто из остальных не питает ненависти к Ванни—его просто убивают. Убивший—великодушный, сердечный человек—стоит над трупом Ванни и, закрыв лицо, глухо плачет. Народ действительно великодушен, он лишен лицемерия и узости формальной буржуазной морали—он многое прощает: нищенство, кражу, слабость,—он только не может простить измены товарищам.

Мотив человечности является, таким образом, лишь началом героической темы неореализма; но никогда—ее завершением. Развиваясь, обретая в течение фильма все больший драматизм, эта тема формируется как тема солидарности, единения простых людей перед лицом буржуазного общества.

Неореализм внимательно анализирует все связи, существующие между отдельными людьми, связи человека с обществом.

Неореалисты видят здесь не только свою этическую, но и социальную функцию. Раскрывая эти связи во всей их конфликтности, показывая действительность, полную противоречий, они все же находят в этой действительности тенденцию к проявлению человеческого участия, к солидарности.

В этом незаметном и органичном переходе героической темы из этического в социальный план и заключена душа неореализма. Здесь—средоточие открытий, совершенных неореализмом. Здесь—аккумулятор его общественной ценности. Здесь—его волнующая и глубокая диалектика.

Начиная свою героическую тему, неореализм может показаться очень традиционным, тут обнаруживается его зависимость от предшествующей гуманистической традиции, но завершает он эту тему новаторски.

Там же, где этот переход темы из плана этического в социальный не совершается, итальянский фильм оказывается бескрылым и эпигонским. Наиболее остро это сказалось в мастерски сделанном «Умберто Д.».

Человечность трактуется здесь не только как начало темы, но и как ее итог. Социальные мотивы фильма кажутся поэтому примитивными и назойливыми.

В основу «Умберто Д.» положена филантропическая мысль о необходимости сострадания к слабым, в данном случае—о необходимости увеличить пенсию престарелым.

Эта мысль доказывается серией все более трогательных эпизодов: вот старый, одинокий Умберто, покрываясь потом, дрожа от озноба, с трудом ставит себе градусник, вот он, седой и благородный старик, доведенный до отчаяния нищетой, пробует и не может просить милостыню, вот он ночью—один в большом, мертвом, как пустыня, городе, готовый броситься из окна комнаты на гладкую, манящую брусчатку мостовой.

Фильм Де Сика носит несвойственный неореализму филантропический характер.

Когда-то в Англии под влиянием «Николаса Никклби» состоялась школьная реформа. Можно с уверенностью предположить, что высшей наградой создателям «Умберто Д.» было бы увеличение пенсии престарелым служащим.

Но то, что в диккенсовские времена было потрясающим откровением и свидетельством действенной силы искусства, сейчас выглядит достаточно плоско и наивно.

Идейная проблематика «Умберто Д.», если исключить его филантропические призывы, сводится к мотиву одиночества и беззащитности человека в эгоистическом обществе.

Однако диккенсовский вариант «Бедных людей», созданный в наши дни, оказывается лишенным и своего прежнего обаяния и своей проблемности.

Взятая Де Сика тема никак не принадлежит к числу откровений неореализма. Поданная с пафосом первооткрытия, она тем не менее кажется старомодным повторением того, что куда более глубоко и мудро,—а главное, в другой связи, было сказано искусством XIX века.

Героическая тема солидарности, утвержденная Де Сика в «Похитителях велосипедов», в «Умберто Д.» сменяется другой—показом трагического одиночества человека, взывающего к состраданию.

Воспетая в «Похитителях велосипедов» тема в «Умберто Д.» профанируется: функцию мальчика Бруно здесь выполняет маленькая собачка Флайк.

И если в «Похитителях велосипедов» отец бежал в поисках сына в ужасе от того, что тот может погибнуть, то здесь старый Умберто в трагической тревоге разыскивает своего маленького четвероногого друга—единственное на свете близкое ему существо.

Отступления от героической темы неореализма могут принимать различные формы,—«Умберто Д.» лишь одна из них,—но различные формы обретает и сама эта тема.

Солидарность во имя справедливости—так можно ее обозначить. Солидарность в борьбе за существование, в борьбе за человеческое достоинство.

Солидарность, высокая культура общественных связей между людьми могут сказаться в самых многообразных проявлениях.

Они могут выразиться в укрывательстве преследуемого от полиции, в сплоченности группы рудокопов, пробирающихся к границе, в мести крестьян мафии, в том, что незнакомый мальчик участливо водит по городу перепуганную деревенскую женщину, ищущую мужа.

Разное содержание вкладывается и в понятие справедливости, во имя которой сплачиваются люди. Она может быть воплощена для героя в древнем общинном праве, в семейных устоях, в любовной верности.

В сущности, стремление героев неореализма к максимальному выявлению своих природных чувств и потребностей, высокая культура общественных связей, свойственная им,—яв-

ления, совпадающие с социалистическими идеалами.

Достаточно элементарный и обыденный мир, изображенный в фильмах неореализма, устремлен в направлении социализма.

Положительному началу в фильмах неореализма противостоит другое, воплощенное в буржуазном устройстве общества.

Итальянские кинематографисты не были так ограничены, чтобы олицетворить это враждебное их героям начало в жестоком полицейском или лицемерном судье.

Наоборот, неореалисты довольно снисходительны—и не только из цензурных соображений—к представителям государственной власти, блюстителям существующего правопорядка и законности. Они ненавидят буржуазное общество, капиталистическую действительность как таковую.

Представитель государственной власти может быть нейтрален по отношению к герою, даже сочувствовать ему—что от этого меняется?

Глубокий смысл замечательного фильма «Под небом Сицилии» заключается в том, что даже судья—наместник формальной буржуазно-демократической законности—не может осуществить своих гарантированных прав, потому что они находятся в противоречии с варварским беззаконием, царящим в обществе.

Чтобы осуществить свои законные права, судья должен прибегнуть к «незаконной» помощи народа, пробуждая в нем общественный инстинкт.

Интуитивно-социалистическим устремлениям героев буржуазная действительность противостоит на каждом шагу. Она заявляет о себе и в сквалыжничестве хамки—квартирной хозяйки, гонящей из дому старого Умберто, и в бандитской жестокости мафии, и в стремлении лощеного негодяя—владельца фотоателье овладеть Анной Заккео. Чаще всего жизнь преследует героя просто бедностью и безработицей. Конфликт простых людей с обществом принимает очень широкий характер, хотя вырастает из их самых простых и естественных желаний.

В фильме «Под небом Сицилии» показана чистая и чувственная, как сама природа, любовь деревенского парня—почти мальчика—и его, тоже очень юной, подруги. Смел и порывист юноша, прекрасно расцветающее тело девушки, первобытно-прекрасна их любовь, словно возрожденная легенда языческой древности...

Влюбленного—почти мальчика—убивает бандит из мафии, домогающийся его подруги.

В «Риме в 11 часов» проститутка устало выходит из машины после привычно трудно отработанной ночи.

Пресыщенный и обмякший пассажир на прощанье дает ей шлепка, он делает это просто так—деньги заплачены. Проститутка корчит ему вслед рожу, потом вынимает из сумочки платок и тщательно стирает с губ помаду—хватит, она идет наниматься на службу...

Лестница, на которой она и другие женщины стоят в ожидании работы, рушится, и никто не получает места.

Потом полицейский, определив опытным глазом, кто перед ним, достает из ее сумочки улику—желтый билет. Происходит неожиданный взрыв, маленькое, но яростное восстание: проститутка, которой не дают даже притвориться порядочной женщиной, просто человеком, под носом у оторопевшего полицейского исступленно рвет свой желтый билет.

Самые изначальные и естественные желания человека глумливо отвергаются обществом.

Наиболее остро и драматично этот конфликт проявляется в том, что общество провоцирует героя на поступки, противные его природе.

Героя принуждают действовать вопреки его общественным импульсам: для того чтобы осуществить свои неотъемлемые и естественные притязания, он должен поступить вопреки своей естественной морали.

В «Дороге надежды» кучку обездоленных, но сплоченных рудокопов обманом заставляют стать штрейкбрехерами.

В «Полицейских и ворах» этот конфликт проиллюстрирован с наглядностью притчи. (Хотя вообще-то неореалисты не любят притч. Они кажутся им слишком поучительными, абстрактными и недостаточно эмоциональными.) Чтобы сохранить службу и иметь возможность кормить семью, пожилой полицейский обязан изловить старого вора. А тот, чтобы прокормить свою семью, должен красть. И вот измученный, тощий вор, с трудом передвигая ноги, бежит от задыхающегося толстяка-полицейского, умоляющего его остановиться. Они знакомятся, начинают симпатизировать друг другу, дочь одного влюбляется в сына другого. А кончается все тем, что полицейский, проклиная свою судьбу, ведет будущего родственника, сочувствующего вполне его положению, в тюрьму.

В «Риме в 11 часов» этот конфликт дан в жестоком образе. Женщины, чтобы осуществить свое, такое естественное, желание получить работу, давят друг друга на узкой лестнице.

Коварное общество ежечасно разъединяет тех, кто, пусть интуитивно, стремится к объединению. Оно жаждет пробудить в герое индивидуалистические черты, которых у него нет или которые он хочет в себе подавить.

Расцветающие в душах людей из народа социалистические, коллективистские устремления вступают в борьбу с эгоистической стихией буржуазного общества.

Таков главный конфликт фильмов неореализма, рождающий их драматизм и их мажорное, героическое завершение: победа естественной народной морали над буржуазной, победа народной солидарности над эгоистическим, индивидуалистическим обществом.

Однако наряду с этим столь очевидным конфликтом в итальянских фильмах существует другой, менее открытый, но не менее глубокий. Конфликт, который подрезает крылья героической теме неореализма. Чтобы понять его, нужно внимательнее присмотреться к герою итальянского кино.

5

Герой итальянского кино—человек цельный, хотя общество все время ранит его душу, стремится лишить его этой цельности. Он не ведает душевной раздвоенности и нечистых сомнений. Он не знает, что значит разрыв между мыслями и чувствами, чувствами и поступками. Если он любит, то борется за свою любовь, если оскорблен—готовится к мести.

У него немного чувств, и они всегда прямолинейны, но вместе с тем человечны и благородны. Эти чувства не поражают оттенками и внутренними борениями, но зато они не замутнены грубостью, резиньяцией или расчетом.

Простые люди итальянского кино чисты сердцем. В них есть и своя утонченность. Они от природы артистичны.

Ощущение изысканной элементарности, которое вызывают герои итальянского кино, разумеется, связано с их итальянским обликом. Как бы они ни были просты, за ними чувствуются века средиземноморской культуры.

Простолюдин итальянского кино может быть невежествен и неграмотен, никогда в жизни не читать Данте и не слышать имени Рафаэля, но все равно его духовный мир освещается этими неведомыми ему, далекими факелами культуры.

Просветленная и утонченная элементарность призвана объяснить не только особенности национального характера.

Неореализм вкладывает в нее важный социальный смысл.

Нечистому буржуазному миру неореализм противопоставляет простого, «естественного человека», близкого природе, гармоничного уже в силу своей элементарности.

В искусстве неореалистов с неожиданной актуальностью возродились заново переосмысленные идеи руссоизма. Естественный человек неореализма—не идеализированный буржуа, каким он предстает у просветителей XVIII века,—скорее он идеализированный крестьянин. В нем нет и той индивидуалистической обособленности, которой награждали загадочное «дитя природы» романтики. В нем нет пламенной сосредоточенности и максимализма Мцыри, роковой ожесточенности Кармен.

Если романтики противопоставляли своего экзотического и исключительного героя нивелирующей индивидуальность цивилизованной буржуазной государственности, то неореалисты, наоборот, ищут в своем герое черты общественности, которых лишено индивидуалистическое общество.

Если говорить о предшественниках «естественного человека» неореалистов в итальянской сценической традиции, то прежде всего придется назвать имя великого Сальвини.

Когда читаешь слова Кугеля о том, что Сальвини был «трагический «простак», что он выполнял на сцене «элементарные психологические задания», что «Сальвини был как бы «дитя природы» и необычайный, как оркестр, голос его все время звал «назад», к жизни ясной, простой, естественной, к Жан-Жаку Руссо, к учениям о естественном праве человека»,—то кажется, что эти слова сказаны прямо по поводу героя итальянского кино. (Правда, в последнем нет романтической исключительности и титанической силы героев Сальвини.)

После Сальвини в Италии было дано иное сценическое истолкование образа «простака», «естественного человека». Оно связано с именем актера Де Грассо. В его натуралистических сицилийских сценах появлялся человек, поражавший примитивной силой и жи-

вотностью своих страстей. Образ, созданный Сальвини, здесь был трансформирован и огрублен: он был лишен одухотворенности и ограничен кругом первобытных инстинктов.

Неореалисты вернули этому естественному человеку гармонию нравственного и физического начала, просветлили его облик и усмотрели в его утонченной элементарности положительное и современное социальное начало.

С точки зрения неореализма, человек, живущий в сфере естественных, простых чувств, частных и честных понятий, уже в какой-то мере противостоит буржуазному обществу. Все понятия и стимулы, как только они приобретают всеобщий характер, становятся здесь лживыми и лицемерными. Буржуазное общество у неореалистов противостоит герою не только тем, что оперирует враждебными ему идеями, но и тем, что оперирует идеями слишком общими, лицемерно-общими, а потому шарлатанскими. Понятия: свобода, демократия, патриотизм, преподнесенные герою обществом,—оказываются обманными и опасными для него. Он чувствует себя уверенно, только пока находится в сфере конкретных идей и ближайших, частных интересов.

Все это не означает, что герой в состоянии укрыться в своем частном мире от мира большого. Он может пытаться противопоставить общим закономерностям буржуазного общества свою частную и честную правду, но все равно эти закономерности настигнут его. Парадоксальное противоречие заключается здесь в том, что, действуя во имя своих ближайших и частных интересов, простой, «естественный человек» неореализма дает выявиться своим общественным социалистическим склонностям, общество же, лицемерно выдвигая якобы всеобщие идеи и лозунги, действует во имя эгоистической, индивидуалистической корысти.

Не трудно заметить, что эта современная концепция «естественного человека» уязвима и ограниченна.

Герой неореализма—социалист по инстинкту.

Социалист в той мере, в какой этические народные начала совпадают с социализмом. Недаром такую важную, специфическую роль играет в итальянских фильмах тема любви. В любви герой осуществляет свои притязания человека с наибольшей бескомпромиссностью и определенностью. Здесь естественный человек наиболее естествен. Здесь мысль неореализма о близости социализма «природе» воплощается с наибольшей эффективностью.

Чураясь враждебных ему общих идей, герой неореализма избегает больших идей вообще. Он живет в сфере чувств, а не мыслей, действует скорее под влиянием эмоционального импульса, чем осознанно. Он отрешен не только от лживых общих понятий, но и от общих понятий вообще.

Мотив познания героем действительности и ее социальных закономерностей в итальянском кино едва намечен.

Сознание героя во многом статично. Живо фиксируя самые разнообразные впечатления бытия, оно или вовсе не приходит к социальным обобщениям, или останавливается на их первоначальной стадии. Герой может перенести множество испытаний, побывать в различных обстоятельствах, но от этого он не становится намного прозорливее в социальном отношении.

Герой итальянского кино очень активен. Но эта активность почти не распространяется на одну область—область его интеллектуальной жизни. И борьба между персонажами никогда не переносится в сферу интеллекта.

Фильм в целом может приводить зрителей к большим социальным раздумьям, но это делается как бы через голову героя, помимо его прямого участия. Поводом для обобщений служит его судьба, но не его мысли.

Поэтому неореалисты с таким успехом пользуются типажем непрофессиональных артистов. Поэтому их профессиональные актеры, как правило, так беспомощны в ролях, требующих интеллектуального напряжения. Поэтому их актрисы вообще никогда не получают таких ролей. Поэтому—столь активные и эмоциональные—герои итальянского кино часто кажутся в чем-то скованными, больше страдательными, чем действующими лицами. Герой неореализма обычно не несет в себе темы осознанного революционного протеста.

Лишенный способности страстного, активного, глубокого познания действительности, «естественный человек» итальянского кино не в состоянии прийти к осознанному протесту и бунту против нее.

Героям неореализма не хватает интеллектуальных прозрений, которые так характерны, скажем, для героев Горького и которые были предвестием революции, стремлением народа осознать свое социальное назначение, своих друзей и врагов.

Если сравнить образ чудесного, солнечного и прсстодушного человека, который создал в нескольких итальянских фильмах Раф Валлоне, с куда менее симпатичным образом горьковского сапожника Орлова, зверски избивающего жену, спивающегося и пропадающего из-за неудовлетворенности серой, обывательской жизнью, из-за тяги к чему-то новому, невиданному, то станет очевидно, что в этом гораздо менее симпатичном и светлом человеке заключено куда больше активной, взрывчатой, бунтующей силы.

Нельзя сказать, что мотив социального осмысления действительности начисто отсутствует в образах героев неореализма. Однако, если продолжить ту же аналогию с Горьким, можно сказать, что там, где герои Горького делают только первые шаги, герои неореализма кончают свой путь познания.

Горький часто изображал людей, нравственно недостаточно «чистеньких», для того, чтобы сразу войти в социализм, но достаточно зрелых и «злых» для того, чтобы изменить жизнь на земле.

Внутреннее противоречие фильмов неореализма заключается в том, что их герой инстинктивно, в своих этических импульсах готов к социализму, но не готов к тому, чтобы сегодня вступить в «последний, решительный» бой за него. В конечном счете, это противоречие в образе героя отражает реальные противоречия итальянской действительности. Это противоречие придает итальянским фильмам какой-то привкус горечи. Сегодня оно определяет их потолок.

6

Характер драматургии итальянского кино обусловлен двумя обстоятельствами.

Первое обстоятельство вытекает из общих связей неореализма с искусством XX века; второе—из его собственных, частных отличий.

Итальянское кино широко использует тот принцип изображения жизни, суть которого—в отказе от интриги, в перенесении центра тяжести драмы на раскрытие сложных связей между судьбой отдельных индивидов в современном обществе.

Придавая второстепенное значение борьбе противоположно направленных субъективных воль, эта драма раскрывает непосредственное вторжение в частную жизнь человека широких общественных закономерностей и конфликтов. Зависимость судьбы человека от судеб общества эта драма показывает в форме наиболее прямой.

Придерживаясь этого принципа очень последовательно, неореализм отказался от того понимания действенности, которое, казалось, стало неотделимо от самого понятия кино. В этом освобождении неореализма от недавних канонов кино заключалось также и его освобождение от старых канонов театра. Ибо, в сущности, некоторые из открытий кино только по видимости освобождали новое искусство от власти театра; на самом деле они вдыхали новую жизнь в древний театральный канон. Разве, например, параллельный монтаж не был всего лишь доведением до крайности того членения действия по эпизодам, которое было найдено еще в шекспировской драме?

Неореализм отказался от многого из того, что составляло магию кино, как Чехов—от того, что до него составляло магию театра.

Принцип построения действия, разработанный неореалистами, можно было бы назвать новеллистическим.

Это дало многим основание считать, что, освободившись от власти традиций театра, неореализм стал следовать композиционным законам художественной прозы.

Однако дело обстоит не так просто. Неореализм действительно освободился от испытанных веками театральных традиций. Но ведь от них еще в начале XX века освободился и театр—в лице Чехова и Станиславского. Дело не в том, что в искусстве неореализма кино, отслужив по одному ведомству—театральному, зачислилось в другое—литературное,—а в том, что, освободив кино от власти окостеневших театральных традиций, неореализм смог широко воспринять новаторские тенденции, свойственные всему современному искусству и литературе.

Кроме этих общих причин у итальянского кино были свои особые, частные основания к тому, чтобы выработать новый тип кинодраматургии.

«Я против «исключительных» персонажей, я против героев, я всегда ощущал к ним инстинктивную ненависть»,—страстно произносит Дзаваттини. Эта ненависть, которую неореалисты унаследовали от Чехова, помогла им найти своего положительного героя в будничной повседневности, помогла им создать фильмы, где все в равной мере герои и не герои. В фильмах неореализма ощутимы

и издержки этой доведенной до крайности ненависти.

В силу своей элементарности и в силу подчеркнутой непреднамеренности, с какой он выделен из фона, герой неореализма сам по себе не может стать средоточием глубоких духовных коллизий и больших идейных проблем.

Сюжет итальянского фильма строится как панорама. Как картина Джотто. Действие, поскольку оно не движется вглубь, распространяется вширь. Впервые—причем наиболее открыто и наивно—этот принцип развития сюжета был сформулирован все в том же «Paisá» Росселини: действие фильма перемещалось из города в город, по мере того как продвигались войска союзников.

Герой неореализма выражает себя не во внутренних борениях, не в схватке с конкретным противником, мешающим осуществлению его жизненных целей, но в непосредственном конфликте с самой буржуазной жизнью. Этот конфликт возникает из множества встреч, расставаний, в бесконечной цепи обыденных житейских случайностей.

Случай, в котором проявляет себя господствующая в обществе закономерность, царит в этом житейском море, швыряя человека как щепку. Активность человека проявляется лишь в том, чтобы быть настороже, не дать случайности застать себя врасплох, мужественно противостоять ей.

Цивилизованный мир, окружающий героев, враждебен им и полон для них непостижимостей, как древние дремучие леса для их далеких предков, спавших у непогашенных костров с дубьем наготове.

Мчится по улицам машина, в ее беге есть что-то устрашающее—она может наехать на человека, сшибить его с ног или столкнуться с другой машиной. И вот автомобиль на полном ходу врезается в другой. Так начинается фильм «На окраине большого города».

Несется по скользким рельсам поезд. Устало вглядывается в даль машинист. Но разве можно за всем углядеть при такой скорости? Какой-то человек выбегает сбоку на рельсы, и поезд подминает его под себя. Таков один из кульминационных эпизодов «Машиниста».

Мотив враждебной человеку случайности дан здесь в форме чересчур наглядной и примитивной. В других, более тонких фильмах он проявляет себя сложнее и не столь явно. Но и там его присутствие все время ощутимо.

Приведенные примеры любопытны тем, что враждебная случайность связана здесь с бездушной машиной—автомобилем, паровозом. Антиурбанистические мотивы очень органично входят в идейный состав неореализма, с его культом «естественного человека» и отвращением к буржуазной цивилизации.

Мир, окружающий героев итальянского кино, ими не познан. Именно поэтому он кажется полным таинственных, абсолютно неожиданных, чаще всего жестоких случайностей. На самом деле все случайности, с которыми сталкивается герой,—лишь разные обличья часто неведомых ему закономерностей.

Фильм строится как цепь новелл-случаев или как одна большая новелла-случай. Действие эпизодов развивается последовательно, и кадры не противостоят друг другу, не перебивают один другой. Поскольку драматизм действия не в напряжении интриги, не в столкновении эпизодов и, с другой стороны, не в душевных катаклизмах героя, отпадает надобность в параллельном монтаже—средстве усиления сюжетного драматизма—и в крупном плане, усиливающем драматизм психологический.

В «Риме в 11 часов» новелл-случаев несколько. Ни одна не противоречит другой, не обостряет другую. Они движутся друг за другом, одна рядом с другой, скрещиваясь в едином фокусе—эпизоде на лестнице,—чтобы потом снова разойтись, как разминулись бы прохожие, встретившиеся по воле случая.

Этот принцип построения действия сохраняется и при более традиционном сюжете, по видимости претендующем на монодраму.

Фильм «Утраченные грезы» («Дайте мужа Анне Заккео») рассказывает трогательную историю о девушке, не сумевшей сохранить верность любимому—ушедшему в плавание моряку.

Как ни грустна история Анны и моряка, она—лишь один из пестрой вереницы эпизодов, столь частых в той жизни, куда только вступает девушка из бедного квартала.

Дорога жизни только расстилается перед Анной Заккео. Бóльшую часть ей еще предстоит пройти. И снова за каждым поворотом ее будут ждать неожиданности, случайные радости и горести. А она? В чем ее цель и ее борьба? Она будет бороться за то, чтобы на всем протяжении этой дороги остаться Анной Заккео—честной и чистой женщиной из предместья.

Мотив дороги—излюбленный в сюжетике итальянского кино. «Дорога», «Дорога на-

дежды», «Дорога длиною в год», «Мечты на дорогах»—эти названия не случайны. Дорога—средоточие быстрых и частых знакомств, подвижных бытовых связей, вечного движения, в котором развертывается панорама жизни. Дорога—вместилище случайностей, в которых лучше всего раскрываются закономерности бытия. И, наконец, это та сфера жизни, где самый статичный и апсихологический герой—будь то Ласарильо из Тормеса или Чичиков—не наскучит: так много с ним случается приключений.

Не только в своей концепции «естественного человека», но и в сюжетике своей неореализм неожиданно перекликается с традициями XVIII века, с традициями просветительского романа.

Можно указать еще на одну черту, связывающую неореализм—это сугубо современное и новаторское искусство—с классической, но уже типично итальянской традицией.

Речь идет о живописной культуре кадра в итальянском кино. Черты этой культуры обусловлены вполне современным заданием, но в конечном счете они оказываются классичными. Неореалисты показывают человека в его взаимоотношениях не только с другими людьми, но и с миром окружающих его вещей. Вне этого окружения его нельзя себе представить. Крупный план, как правило, не используется в итальянском кино не потому только, что он—средство чисто психологического анализа, но и потому, что он вырывает героя из среды.

Вещный мир составляет необходимый и неотъемлемый фон героя. Человек в итальянском кино окружен материальным миром, но не задавлен им.

Кадр итальянского кино, в особенности если его фоном является природа, а не город, напоминает композицию мастеров Возрождения.

В самой этой композиции, в ясном соотнесении ее частей—приятие мира. Как на полотнах Возрождения, гармония возникает здесь не за счет подавления одного элемента композиции другим. Мир, который возникает в кадре итальянского кино,—мир единый: человек в нем на первом плане лишь потому, что он самое лучшее создание этого мира: дитя природы—в окружении очеловеченной природы, выделившийся из нее, чтобы побрататься с ней.

Так оправдывается звучащее несколько необязательно, подчеркнуто старомодное название новаторского направления—«неореализм».

7

Трудно говорить об эволюции неореализма за время, прошедшее после «Рима—открытого города». Еще труднее строить предположения о его будущем. Слишком много обстоятельств, лежащих за пределами искусства, влияло и будет влиять на судьбу этого направления.

Итальянским кинематографистам приходится вести жестокую борьбу с цензурой, с материальными трудностями и политическими притеснениями. Помимо внутренних закономерностей эволюции неореализма имеются внешние обстоятельства, существенно влияющие на эту эволюцию. На этом основании некоторые критики считают неудобным предъявлять неореализму какие-либо претензии или говорить о его внутренних противоречиях. Между тем объяснять все цензурными притеснениями и материальными трудностями так же неверно, как недоучитывать их. Сами неореалисты не склонны валить все на внешние препятствия. Они не нуждаются в подобной снисходительности и со стороны критиков. Идейный состав, внутренние тенденции этого искусства уже достаточно прояснились, чтобы говорить о закономерностях его развития.

Неореализм отразил важный этап в жизни послевоенного капиталистического мира. Он показал устремления народных масс, противопоставив честную жизнь простого человека давящей, эгоистической и фальшивой буржуазной общественности. Он открыл и воспел социалистические порывы в этой простой, обыденной жизни. Он нашел в ней своего героя, «естественного человека» XX века.

Первые фильмы неореализма были открытиями не только художественными. Они сказали нечто новое о судьбе поколения, о судьбах XX века.

Однако открытия, сделанные неореализмом, не могли оставаться открытиями надолго. Тема этого направления в основном была исчерпана уже в «Похитителях велосипедов». В «Риме в 11 часов» она получила классически законченную формулировку. Дальше можно было варьировать тему, поворачивать ее разными гранями, истолковать ее в комедийном жанре, но при всем желании трудно было добавить к ней что-нибудь принципиально новое. Тема неореализма очень скоро обнаружила свою локальность и свои границы. Наиболее четко границы эти очерчены

в «Крыше», фильме, осуществленном Дзаваттини и Де Сика после «Умберто Д.».

Все основные мотивы неореализма были запечатлены здесь с необычайной экономностью.

Перед тем Дзаваттини сетовал, что неореализм все еще недостаточно неореализм, что он осуществляет свои принципы недостаточно последовательно и полно. «Крыша» не заслуживает этих упреков. Тема «Похитителей велосипедов» дана здесь не только в новом ракурсе, но и в своем максимальном напряжении, можно сказать—в своем торжествующем напряжении.

Дзаваттини мечтал ничтожный бытовой мотив разработать с такой тщательностью, раскрыть в таких многообразных связях, чтобы он стал общезначимым. В «Крыше» эта «сублимация» быта в сферу социального достигнута с поразительной естественностью. Течение фильма не только напряженно, полно патетических внутренних ритмов, на которые такой мастер Де Сика,—оно еще чисто и прозрачно.

Типичная для неореализма борьба двоих—на этот раз бедных молодоженов, поддержанная рабочими, которые в одну ночь, тайком строят дом своему товарищу,—предстает здесь в своем прямом социальном значении. Острота столкновения народных потребностей и объективных условий действительности, тема солидарности и ее социалистический смысл раскрыты в «Крыше» с наглядностью, какой неореализм не достигал ранее.

И все-таки «Крыша» скорее завершает старый, чем начинает новый этап в развитии итальянского кино. Открытие мира, сделанное Дзаваттини и Де Сика в «Похитителях велосипедов», в «Крыше» не повторилось. Прежней осталась не только тема,—прежним остался герой. В «Похитителях велосипедов» рядом с суровым и горестным отцом был мальчик, чей детский взгляд многое упрощал и смягчал. В «Крыше» сам герой—светловолосый юноша с тонкой шеей и наивными глазами—немного инфантилен. Это освобождает его от необходимости задумываться над тем, что лежит за пределами его непосредственных житейских потребностей.

Решение, удачное в частном случае, оказывается уходом от решения—с точки зрения задач, стоящих перед итальянским кино в целом.

В «Крыше» тема неореализма обнаружила свой предел так явственно, что на это нельзя было не обратить внимания.

Как только эта тема была сформулирована, она стала терять свое значение, потому что по своему характеру и потенциальным возможностям она была лишь началом какой-то другой—более глубокой и мощной. Чтобы не утерять своего значения и своей свежести, тема неореализма должна была перейти в другую.

Конечно же, первыми это почувствовали сами неореалисты.

Путь углубления темы был найден в «Дороге надежды», сценарии «Дорога длиною в год». Мотив солидарности был дан здесь в своем прямом социальном значении. Но мало было сделать героем фильма не человека фона, а сам фон,—тип героя от этого существенно не менялся.

Ослабленность интеллектуального начала в образе героя, мотива социальной осознанности и духовного роста в его поведении ограничивает значение подобного рода попыток неореализма.

А раз самый прямой путь вперед оказался для неореализма наименее достижимым, он стал топтаться на месте, лишился необходимого простора для своего развития. Он оказался перед опасностью самораспада. Он оказался под угрозой неожиданного удара сбоку, со стороны кажущихся единомышленников.

И такой удар был нанесен.

8

«Дорогу» Феллини некоторые критики по инерции рассматривали в одном ряду с фильмами неореализма. Фильм, который в каждом своем компоненте является восстанием против неореализма, наша критика безоговорочно причислила к этому направлению.

Все равно, как если бы «Свадьбу» у Вахтангова, «33 обморока» у Мейерхольда приравнять к чеховским спектаклям Художественного театра или Серова—к передвижникам.

Выйдя из недр неореализма, отталкиваясь от него, споря с ним, «Дорога» обнаружила не только слабости этого направления, но и неожиданные возможности полемики с ним. В этом фильме переосмысливается весь эстетический комплекс неореализма. Прежде всего—положительный герой.

После «Дороги» суровый реализм Де Сантиса и Де Сика кажется в чем-то прекраснодушным.

Романтизацию «естественного человека»—идеализированного крестьянина—Феллини опроверг с натуралистической жестокостью раннего Д'Аннунцио.

Феллини заново обратился и к противоречивому опыту веристов, отбросив их народнические иллюзии. Он высмеял эти иллюзии в неореализме.

Феллини начал фильм, как неореалисты,—широким показом фона. Но, боже, что это был за фон! Толпа истощенных, вконец одичавших деревенских подростков. И в этой толпе мелькнуло светлое личико героини—полусвятой, полуюродивой. Она улыбнулась—очень добро, трогательно и немножко идиотски. Через несколько мгновений возник образ ее будущего спутника; он стоял, лениво прислонившись к старому фургону с мотоциклеткой, сосредоточенно и неторопливо жуя,—мрачное, тупое животное.

Феллини расщепил гармонический образ «естественного человека», созданный неореализмом. Он отъединил его первобытность от его человечности и артистизма. Две стороны этого образа он показал отдельно, чтобы легче было показать уязвимость каждой.

В балаганном силаче Дзампано Феллини показал, как близко соседствует элементарность натуры с ее животностью, как легко одно переходит в другое. Он показал, что элементарность отнюдь не антипод бесчеловечности. Хамство насилия он воплотил в насилии хамства. Дзампано чувствует себя превосходно не только потому, что у него железные мускулы и заросшее шерстью сердце,—его тупое хамство в гармонии с обществом. Не только его грубая, пошлая сила, но и его низменность, его вопиющая бездарность освящены обществом, всем существующим укладом жизни. Пропасть между элементарностью простого человека и эгоистической жестокостью общества, на которую все время с надеждой указывают неореалисты, Феллини рассматривает как вреднейшую из их иллюзий. Он видит здесь скорее близость, чем отдаленность. Грубое и тупое животное, Дзампано—не выродок, не исключение. В мире, где он живет, исключение—тонкая и человечная Джелзомина.

Утверждая, что элементарность—не спасение от бесчеловечности, Феллини показывает, что и человечность, лишенная интеллектуальности, беззащитна.

Не только хамство Дзампано, но и придурковатость Джелзомины—не случайность. Разум Джелзомины меркнет не сразу, временами он обретает ясность, но в конце концов не выдерживает давящего хамства Дзампано. Дикарка могла и не стать дурочкой—ее замордовал скотина Дзампано.

Феллини скупо и беспощадно нарисовал идиотизм деревенской жизни, истолковав его затем более широко: грубая, хамская жизнь, обрекающая на умственное вырождение.

Образ крестьянского ребенка-кретина, появляющийся в середине «Дороги» как зловещее, страшное видѐние,—предостережение не только Джелзомине. Там, где неореализм готов умилиться, Феллини раскрывает мрачную трагедию, трагедию интеллектуальной нищеты. И если его откровения кому-нибудь могут показаться экстатичными и жестокими, то это бесстрашная жестокость офортов Гойи. «Дорога» не отрицает положительных качеств героя неореализма, но точнее указывает ограниченную сферу их проявления.

Человечность и артистизм Джелзомины, ее душевная тонкость и прирожденная талантливость проявляются в форме совсем уже бессознательной, в стихии неподвластного ей инстинктивного чувства. Эти ее качества продолжают существовать и когда она уже теряет остатки сознания. Другой персонаж «Дороги»—талантливый и добрый акробат Матто, как и Джелзомина, не от мира сего. Только в этих «божьих душах», далеких от расчета и грубости действительности, жива человечность: блаженны нищие духом—Джелзомину Дзампано сводит с ума, Матто он забивает насмерть.

В «Дороге» выдвинута иная точка зрения на «маленького человека», чем та, которая проповедовалась в «Похитителях велосипедов» или «Риме в 11 часов». Те фильмы говорили о доброте и силе «маленького человека». Этот—о его слабости и ограниченности. В годы фашизма до конца выявилась и та и другая сторона характера «маленького человека» на Западе. И, хотя в принципе правы неореалисты, им не мешает прислушаться к доводам, звучащим в «Дороге». Хотя бы для того, чтобы полемизировать с ними менее односторонне.

Скрытый конфликт фильмов неореализма, конфликт между прекрасными эмоциональными устремлениями героя и его интеллектуальной пассивностью, в «Дороге» обнажен и гротесково заострен.

В этом фильме были переосмыслены и другие стороны эстетики неореализма. В его сюжете непреднамеренная игра случая не

имеет уже такого большого значения. Отношения между персонажами и их судьба строго детерминированы. В центре фильма—психологическая диалектика взаимоотношений Дзампано и Джелзомины. Причем ни один из двух персонажей не остается статичным. Не только она—в своем угасании, но и он—в своем конечном пробуждении от скотского равнодушия к человеческой тоске.

Феллини внес в свой фильм не только психологическую насыщенность, несвойственную неореализму, но и ряд обобщенно философских, почти символистических мотивов, которых неореализм чурается.

Один из них, самый глубокий,—мотив неприязни и противоборства таланта и бездарности, существующий в отношениях Джелзомины и Матто с Дзампано. Сам мотив дороги, типичный для неореализма, был обнажен и переосмыслен Феллини. Не «дорога надежды», не «мечты на дорогах», просто—«дорога». Дорога, по которой обречены кочевать всю жизнь бездомные балаганные артисты. Дорога—безысходность, дорога—проклятье, дорога, которая бесконечна и никуда не ведет.

Отвергнув иллюзии неореализма, Феллини не дал развития его идеалам. Но он трезво обозначил их ограниченность. Полемизируя с неореализмом, Феллини показал неожиданный психологический и философский аспект его основной темы. Он сделал явным скрытые противоречия этого направления.

Возможно, что неореалисты найдут в себе силы для того, чтобы развить и преобразить свою тему. Если они этого не смогут сделать, это сделают другие художники Запада, оплодотворенные их влиянием, идущие по их следам.

По страницам зарубежной печати

КРАСНОРЕЧИВЫЕ ЦИФРЫ

Недавно в парижской газете «Леттр франсэз» появилась статья видного французского киноведа Жоржа Садуля об экономическом положении кинематографии США. Приведенные в этой статье цифровые данные, несомненно, заинтересуют и наших читателей.

Апогеем развития американской кинопромышленности, пишет Ж. Садуль, были последние годы немого кино и «бум», связанный с появлением кино звукового. На пяти шестых земного шара американские фильмы составляли от 70 до 80 процентов всех демонстрируемых программ. С тех пор многое переменилось. Выпуск новых фильмов в США неизменно падает: 531 фильм в год—за пятилетие 1935—1940, 474—за пятилетие 1940—1945, 376—за пятилетие 1945—1950, 318—за 1950—1955 гг. и, наконец, 250—260 в среднем за 1953—1956 гг. Доля продукции США в мировом кинопроизводстве значительно уменьшилась. По приблизительным подсчетам, в 1945 году во всем мире было сделано немногим менее тысячи фильмов, из которых на долю США падало 358. Таким образом, Голливуд выпускал около 40 процентов всей кинопродукции. В 1955 году все страны мира выпустили около 2500 фильмов, из которых Голливуд сделал только 241, то есть меньше 10 процентов.

Снижается и посещаемость американских кинотеатров. В 1930 году на каждого жителя США приходилось свыше 40 посещений, в 1941 году—только 33, в 1952 году—35, а в 1956 году—лишь десять. Теперь в США ходят в кино значительно реже, чем в Италии и Англии.

Согласно последним данным ЮНЕСКО, после 1946 года в США закрылись 6000 кинотеатров. Правда, они были заменены 4—5 тысячами «театров» под открытым небом, куда зрители въезжают на своих автомобилях. Автомашину ставят на определенное место, и внутри ее включают репродуктор. Фильм смотрят, не выходя из машины. Но эти театры работают только несколько месяцев в году и не могут заменить закрытые стационарные кинотеатры. В абсолютных цифрах посещаемость кинотеатров неудержимо покатилась вниз. В 1945 году число зрителей превысило пять миллиардов. Оно упало в 1949 году до 3,2 миллиарда. ЮНЕСКО определяет число посещений кинотеатров США в 1955 году в 2 миллиарда. В действительности, по некоторым данным, оно составило всего лишь 1,7 миллиарда.

Таким образом, США перестали занимать первое место по количеству посещений—ведь в СССР в 1955 году зарегистрировано 2,5 миллиарда посещений (в 1957 году эта цифра превысила 3 миллиарда.—*Прим. ред.*). Конечно, телевидение сыграло известную роль в этом снижении посещаемости кинотеатров. Перед 40—50 миллионами телевизоров сидят целые семьи по нескольку часов подряд. Телевизоры—сильные конкуренты киноэкрана. Следует, однако, заметить, что в Англии количество телевизоров относительно не меньше, чем в США, а снижение посещаемости кинотеатров составляет всего 10—20 процентов против 60—65 процентов в США.

Американское кино теряет свои позиции и на иностранных рынках, роль которых для Голливуда жизненно важна. В течение десяти лет—с 1941 по 1950 год—фирма «Фокс» получила от проката своих фильмов за границей 287 миллионов долларов и внутри страны—510 миллионов.

Изучая статистические данные министерства торговли США, мы видим, что доля Голливуда в кинопрокате ряда стран в последние годы значительно сокращается...

Ю. Ш.



АНГЛИЯ

На протяжении минувшего года в Англии было ликвидировано 244 кинотеатра. За первые месяцы 1958 года закрылось еще около 100 кинотеатров. Это объясняется резким снижением посещаемости кинотеатров.

АРГЕНТИНА

Крупнейшая аргентинская кинокомпания «Архентина Соно фильм» выпустила во втором полугодии 1957 года шесть кинофильмов.

Цветная музыкальная комедия «Прощание» поставлена Мигелем Мораита при участии известного мексиканского певца Мигеля Асевеса Мехия. В ней принимают участие аргентинские киноактеры Фернандо Сото и Лидия Кинтана. Музыку к фильму написал композитор Тито Поберо.

Другая музыкальная кинокомедия, «Привлекательная ложь», создана при участии известной аргентинской певицы и киноактрисы Лолиты Торрес и актеров Хосе Сибриана и Луиса Давила. Режиссер картины—Хулио Сарасени.

Фильм «Запрещенная любовь» поставлен режиссером Луисом Цезарем Амадори по сценарию Улисса де Мюрата, написанному по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

По роману аргентинского писателя Марко Деневи режиссером Марио Софичи создана картина «Росаура в десять часов». Ведущие роли в картине исполняют Хуан Вердагер и Сусана Кампос.

В этом году компания «Архентина Соно фильм» намерена выпустить около 10 полнометражных фильмов.

БОЛГАРИЯ

В болгарской студии научно-популярных фильмов готовится ряд картин, посвященных различным областям знаний.

В серии кинокартин по вопросам искусства — цветной фильм «В тени веков» (о стенной росписи в старинной церкви деревни Иваново); фильм о древней архитектуре деревни Арбанаси; фильм о болгарском художнике-скульпторе Андрее Николове.

На этой студии созданы географическо-видовые фильмы о Странджанском крае, о реке Ропотамо.

В цикл биологических фильмов, подготовленных студией, входят картины «Микробы и антибиотики», «Рак», «Эхинококк».

ИНДИЯ

На экраны индийских кинотеатров вышел фильм «Два глаза, двенадцать рук» (режиссер — Раджкамал Кала Мандир). Сюжет этой картины несколько необычен. В ней рассказывается о тюремщике, который задался целью перевоспитать шестерых опасных преступников и во имя этого рискует своей служебной карьерой. Человечное обращение тюремного надзирателя с его подопечными помогает им исправиться и осознать свою ответственность перед обществом.

Фильм поставлен по рассказу известного индийского писателя, пишущего на языке маратхи, Мудлакара.

Газета «Хиндустан», отмечая успех фильма, пишет: «Новый фильм — несомненная удача режиссера, который поставил перед собой цель разработать большую и важную проблему. Это яркий пример того, на что способна индийская кинематография, когда она перестает руководствоваться только коммерческими интересами».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

В нынешнем году работники китайского кино предполагают создать 40 художественных фильмов. В этих фильмах будет отражена борьба китайского народа за его свободу и независимость в период революционных войн, жизнь рабочих, крестьянства и интеллигенции нового Китая, социалистическое строительство в стране.

Киностудии приняли к постановке также ряд классических опер и пьес, пользующихся наибольшей популярностью у массового зрителя. Несколько кинокартин посвящены жизни национальных меньшинств Китая.

Среди художественно-документальных фильмов будет выпущена вторая серия картины «Сценическое искусство Мэй Лань-фана».

Китайские киностудии ведут также большую работу по дубляжу зарубежных фильмов, в том числе произведений киноискусства Советского Союза и европейских стран народной демократии. «Тихий Дон» (1-я серия), «Сорок первый», «Первые радости», «Сестры», «Отелло» — вот далеко не полный перечень советских кинокартин, которые появятся на экранах Китая в этом году.

В общей сложности на протяжении года зрители смогут просмотреть в кинотеатрах Китая 150 новых отечественных и иностранных картин.

●

Чанчуньская киностудия снимает фильм «Испытанная дружба» — о дружбе братских китайского и корейского народов. Герои кинокартины — китайский юноша Лю Цзинь-бао и корейская девушка. Действие развертывается на фоне борьбы с японскими оккупантами. Сценарист и постановщик картины — Ван И. Главные роли исполняют артисты Чжао Лянь, Бай Ин-куан и Ли Да-дэ.





КАДР ИЗ РУМЫНСКОГО ФИЛЬМА «ДВА ЛОТЕРЕЙНЫХ БИЛЕТА» (РЕЖИССЕРЫ ГЕОРГЕ НАДЬ И АУРЕЛ МИХЕЛЕС)

●

Документальный фильм «Песнь о Чжумуланьме» подготовлен работниками Пекинской студии хроникально-документальных фильмов. Это будет наиболее полный фильм о Тибете, тибетском народе, новой жизни населения этого своеобразного и интересного края. На кинопленке запечатлены, в частности, исторические памятники Тибета и первые тракторы на полях, буддийские храмы и новые школы, в которых учатся дети тибетцев.

ПОЛЬША

Организованный в 1956 году в Польше киноцентр по производству и распространению научных фильмов создал ряд картин по актуальным вопросам науки. Среди них — фильмы по гигиене и медицине режиссера Попиолека, по биологии — режиссера Якоби, по естествознанию — режиссеров Марчака и Пухальского, фильм «Выветривание скал» режиссера Бохенека, «Столетний металлургический завод» режиссера Кальвейта и т. д. Цветной фильм режиссера Марчака о развитии зародыша птицы получил недавно премию на фестивале специальных фильмов в Риме.

РУМЫНИЯ

Второй год в Бухаресте работает студенческий киноклуб. После принятия устава и рабочего плана было решено создать при клубе секцию истории кино и любительскую секцию. Для повышения квалификации студентов-кинолюбителей открылись краткосрочные курсы по операторскому и режиссерскому мастерству.

●

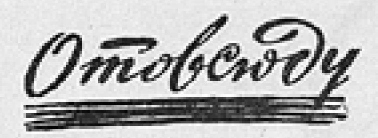
Студия документальных фильмов им. Александру Сахия выпустила большой фильм-репортаж о городе стали Хунедоара (режиссер Х. Рабинович). Картину «Вредители сельскохозяйственных культур» снял в этой студии Стелиан Пену. Думитриу Доне закончил фильм «Лекарственные травы». Режиссер Мирел Илиеску и оператор Г. Хершдерфер создали широкоэкранный документальный фильм о долине реки Ольт.

Коллектив режиссеров и операторов во главе с Мирчи Попеску и Г. Джеорджеску закончил документальную картину, посвященную десятой годовщине провозглашения Республики в Румынии.

США

По сообщениям ряда органов американской печати, Голливуд стоит перед лицом «самого серьезного кризиса за всю свою историю». Как сообщает газета «Нью-Йорк таймс», президент крупнейшей американской кинопрокатной компании «Иссанс тиэйтрс корпорейшн» Эдвин Силвермен заявил, что в течение ближайших шести месяцев, по-видимому, закроется ряд голливудских киностудий. Кинокомпания «Юниверсал-Интернейшнл» уже почти полностью прекратила производство фильмов. С ее студий уволено за последнее время около 400 рабочих и служащих.

Факторами, пагубно влияющими на экономику американской кинематографии, являются, по мнению американских экспертов, серьезная конкуренция телевидения и высокая цена билетов в кинотеатры. Однако, как отмечают многие западные кинокритики, одной из главных причин плачевного экономического положения американской кинематографии является низкое качество ее стандартной продукции, отсутствие сколько-нибудь значительного числа произведений, которые могли бы привлечь интерес и внимание зрителей.



Скончалась одна из самых известных актрис американского немого кино Норма Толмедж, дебютировавшая еще в 1911 году в возрасте четырнадцати лет. Она успешно исполнила главные роли в ряде немых фильмов: «Драма эпохи революции» (1911 год), «Секреты» (1924 год), «Его дело» (1925 год) и многих других. Наиболее известный фильм с ее участием — немой вариант «Дамы с камелиями» (1927 год).

Американская киногазета «Филм дейли» опубликовала результаты ежегодно проводимого среди кинокритиков референдума по вопросу о лучших американских киноактерах истекшего года. В число лучших пяти киноактеров вошли: Энди Гриффитс («Лицо в толпе»), Джеймс Кэгни («Тысячеликий»), Джеймс Стюарт («Дух Сан-Луиса»), Генри Фонда («Двенадцать гневных людей») и Монтгомери Клифт («Округ Рейнтри»); четыре лучшие американские киноактрисы 1957 года: Джоанна Вудворд («Три лица Евы»), Ева Мэри Сейнт («Шляпа, полная дождя»), Элизабет Тейлор («Округ Рейнтри») и Дебора Керр («Незабываемый роман» и «Богу известно, мистер Эллисон»).

Режиссер Фред Цинеманн снимает фильм «История одной монахини» по роману Катри Гульм (сценарий Роберта Андерсона). В главных ролях — талантливая актриса Одрей Хэпборн (исполнительница роли Наташи Ростовой в фильме «Война и мир») и Ив Монтан. Павильонные съемки ведутся в Италии, а натурные — в Бельгийском Конго, где происходит ряд событий фильма, и на территории Бельгии.

Голливудская кинокомпания «Метро—Голдвин — Майер» возбудила судебный процесс против американской кинокорпорации «XX век—Фокс». В исковом заявлении говорится, что в 1947 — 1950 гг. фирма «XX век—Фокс», скупив акции компаний по прокату фильмов «Нейшнл тиэйтрс—Фокс» и «Вест кост тиэйтрс» препятствовала демонстрации в кинотеатрах западного побережья США картин производства «Метро—Голдвин—Майер», в результате чего эта компания понесла огромные убытки. Таким образом, корпорация «XX век—Фокс» захватила монополию на прокат кинофильмов на Тихоокеанском побережье Соединенных Штатов, тем самым нарушив «антитрестовское законодательство» США.

В ходе процесса выявились новые факты, свидетельствующие о жесточайшей конкуренции между американскими кинокомпаниями в их борьбе за овладение американским рынком.

ФРАНЦИЯ

Режиссер Жан Буайе поставил фильм «Безработный из Клошмерля» по роману Габриеля Шевалье. Приключения безработного из Клошмерля, отпетого лентяя и добродушного ловеласа Батистена, в исполнении французского комика Фернанделя, развертываются на фоне сатирических картин быта и нравов французской провинции.

Под названием «Дайте мне попытать счастья» режиссер Леонид Моги выпустил картину о судьбе молодых француженок, мечтающих «сделать карьеру» в кино. Фильм показывает, как на этом их стремлении спекулируют и наживаются бульварные киножурналы, так называемые «киношколы», антрепренеры и разные темные личности.



ЖЕРАР ФИЛИП И ЖАННА ЭБЮГЕРН В НОВОМ ФРАНЦУЗСКОМ ФИЛЬМЕ «МОНПАРНАС 19» (РЕЖИССЕР ЖАК БЕККЕР)

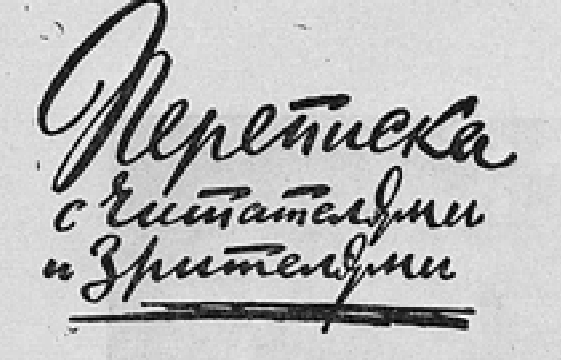
ЮГОСЛАВИЯ

Югославская печать высоко оценивает фильм «Своего тела господин», поставленный режиссером Ханжековичем по одноименной новелле С. Колара.

В истории молодой югославской кинематографии, пишет газета «Борба», этот фильм занимает особое место, как произведение большой правды, сурового реализма.

Бедный крестьянин, мечтающий о богатстве, женит своего сына по расчету на «хромоножке». Невеста приносит с собой приданое—корову—верх мечтаний крестьян-бедняков старой югославской деревни. Иво и Рожа—так зовут жениха и невесту—не любят друг друга. Трагедия героев фильма порождена борьбой за существование, бедностью, нищетой.

Газета отмечает, что режиссер нашел яркие, выразительные средства для раскрытия темы. Главные роли в фильме талантливо исполняют артисты Младен Шермент, Мария Кон и Юрий Перлакия.



СИБИРИ НУЖНА СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

В быстро заселяющейся Сибири вырос крупнейший культурный центр—город Новосибирск. В нем есть уже филиал Академии наук СССР, несколько театров, хороший журнал «Сибирские огни», вокруг которого объединилась большая группа талантливых писателей.

Пришло время создать в Новосибирске и студию художественных фильмов. Ведь, как ни странно, но от Урала до Владивостока нет ни одной подобной студии. Иногда о Сибири пишут столичные кинодраматурги, приезжающие в творческие командировки. Но, как бы добросовестно ни собирали они материал, находясь в командировках, все же жизнь отдаленных районов страны они знают не глубоко и пишут о ней часто поверхностно.

Это обстоятельство является, кстати сказать, причиной распространения многих сценарных и кинематографических штампов. И их будет легче избежать, если о жизни периферии будут писать и создавать о ней кинопроизведения работники искусств периферии.

Новосибирская студия художественных фильмов сможет привлечь в киноискусство сибирских писателей, режиссеров, художников и актеров.

Необходимость создания студии художественных фильмов в Новосибирске диктуется новыми условиями развития этого богатейшего края. Центры мощных экономических районов страны должны стать новыми центрами культуры.

Б. РАЗУМОВ

Киноотдел в литературном музее

В одном из залов Полтавского литературно-мемориального музея выдающегося русского писателя-демократа В. Г. Короленко создан новый раздел—«Творчество В. Г. Короленко в кино».

Сравнительно недавно советская кинематография обратилась к экранизации произведений В. Г. Короленко. В конце 1956 года появился фильм «Долгий путь», поставленный киностудией «Мосфильм» по рассказам «Ат-Даван» и «Чудная», а летом 1957 года на экраны страны вышел фильм «Полесская легенда», созданный студией «Беларусьфильм» по рассказу «Лес шумит». И сразу же коллектив музея поставил перед собой задачу показать в экспозиции музея творческую работу советских кинематографистов по экранизации произведений писателя.

Тепло встретили приехавших из Полтавы научных сотрудников музея на московской и минской студиях. Работники обеих студий активно помогли музею.

И вот теперь, когда посетители музея, ознакомившись с материалами о жизни и творчестве писателя, с его рабочим кабинетом, переходят в последний зал, их внимание привлекает недавно созданный раздел.

В небольшой витрине находится режиссерский сценарий фильма «Долгий путь», переданный музею Л. Гайдаем, одним из режиссеров фильма. На стенах висят эскизы декораций к фильмам с дарственными надписями музею от их авторов, эскизы костюмов. Интересным экспонатом является и макет декорации «Кабинет пана Ивана», использованный при съемках фильма «Полесская легенда». Фотомонтажи и отдельные снимки воспроизводят кадры из фильмов и рабочие моменты постановок.

В конце раздела экспонированы пригласительные билеты на просмотры фильмов, афиши, многочисленные рецензии на фильмы, помещенные в различных газетах Советского Союза.

Вместе со всеми советскими зрителями сотрудники музея В. Г. Короленко ждут новых фильмов по произведениям писателя, среди которых есть немало заслуживающих внимания советской кинематографии.

И. КРОНРОД,
старший научный сотрудник Полтавского литературно-мемориального музея В. Г. Короленко

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«На графских развалинах» (по мотивам повести А. Гайдара), 7 ч.

Авторы сценария: И. Болгарин, В. Скуйбин; постановка режиссера В. Скуйбина; оператор П. Сатуновский; художник Л. Чибисов; композитор М. Меерович; звукооператор Н. Зеленцова; текст песен Е. Евтушенко.

В ролях: граф — В. Сошальский, Хрящ — Б. Новиков, Нефедыч — Г. Гумилевский, мать Яшки — И. Федорова, Дергач — Толя Новиков, Яшка — Валя Ерофеев, Валька — Сеня Морозов. В эпизодах: В. Трошин, Г. Сергеев, Е. Кузюрина, Е. Федоренко, Е. Лыжина, И. Кедо, А. Новиков, В. Гусев, Н. Ефимова, В. Пушкарев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Дело было в Пенькове», 10 ч.

Сценарий и постановка С. Ростоцкого; оператор Г. Гарибян; художник М. Фатеева; композитор К. Молчанов; звукооператор Л. Канн; текст песен Н. Доризо; режиссер-монтажер Е. Абдиркина; комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художник В. Васильев.

В ролях: Тоня — М. Менглет, Лариса — С. Дружинина, Матвей — В. Тихонов, Иван Саввич — В. Ратомский, Алевтина — В. Телегина, Глечиков — А. Кубацкий, Зефиров — Ю. Медведев, Шурочка — А. Харитонова, Леня — Ю. Мартынов. В эпизодах: С. Яковлев, Е. Гуров, А. Кириллов, Г. Светлани, П. Кирюткин, Е. Мельникова, Г. Михайлов, В. Трошин, И. Рыжов, М. Буданов, Е. Мазурова.

«Удивительное воскресенье», 8 ч., цветной.

Совместное производство студии имени М. Горького и студии Баррандов, Прага.

Авторы сценария: О. Гофман, Г. Гулиа; режиссер-постановщик Ченек Дуба; режиссер И. Гурин; оператор Я. Гольпух; композитор А. Лепин; художник Л. Шкуга; звукооператор Ф. Фабиан; текст песен О. Фадеевой.

В ролях: Пепичек — Томаш Седлачек, Миша — Володя Силуянов, шофер такси — Н. Крючков, командир «ТУ-104» — М. Бернес, бортинженер — Ю. Саранцев, неизвестный — М. Томола, журналистка — Я. Дидетова, бортпроводницы: Э. Леждей, Л. Юдина, второй пилот — В. Нещипленко, брат Пепичка — С. Фишер.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Лично известен», 11 ч.

Автор сценария М. Максимов; постановка режиссеров: С. Кеворкова, Э. Карамяна; оператор И. Дильдарян; режиссер Г. Баласанян; художник П. Бейтнер; композитор А. Бабаджанян; звукооператор Э. Ванунц; монтаж Г. Милосердовой; комбинированные съемки: оператор Б. Буравлев; художник Р. Вашадзе.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Смирнов, И. В. Сталин — А. Кобаладзе, Н. К. Крупская — М. Пастухова, Камо — Г. Тонунц, Василий — С. Столяров, Шиллер — В. Вагаршян, Оскар Кон — Д. Малян, Медея — М. Чахава, Валя — Г. Супрунова, Джаваир — Ж. Овнатанян, Марципанов — Б. Свобода, Барабанов — И. Тер-Сименов, Филлер — П. Малек, длинноволосый — А. Карапетян, страховой агент — Г. Шахназарян, Шаншиашвили — А. Согомонян, дружинники: Р. Тигранян, В. Пирцхалава, А. Мамедов, В. Суханов, В. Багратуни, Ф. Атанесян.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пробуждение» (по мотивам романа С. Муканова «Ботагоз»), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Филиппов, М. Хасенов, при участии Е. Арона; режиссер - постановщик Е. Арон; операторы: И. Гитлевич, Б. Сигов; главный художник П. Зальцман; оператор комбинированных съемок А. Коваль; композиторы: А. Бычков, Г. Гризбил; звукооператор Б. Левкович.

В ролях: Ботагоз — Г. Исмаилов, Амантай — И. Ногайбаев, Кузнецов — В. Макаров, Аскар — Э. Даулбаев, Лиза — Н. Гребешкова, Буркутбай — К. Шанин; Кулаков — Р. Афанасьев, Итбай — К. Байсеитов, Кошкин — П. Кайров, Мадияр — М. Суртубаев. В эпизодах: А. Ашимов, М. Гольдблат, Х. Каримов, Л. Моисеев, Ж. Огузбаев, А. Толубаев, Ж. Бектасова, М. Жолтаев, З. Курманбаева. А. Мусабекова, Г. Самойлин, А. Хасенов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Белая акация» (фильм по спектаклю Одесского театра музыкальной комедии), 9 ч.

Главный режиссер и постановщик спектакля И. Гриншпун; режиссер-постановщик Г. Натансон; главный оператор Я. Кулиш; художник-постановщик В. Зачиняев; художник спектакля Л. Файленбоген; звукооператоры: И. Скиндер, Б. Опачевский.

В ролях: Тоня — И. Иванова, Костя — А. Стародуб, Лариса — Е. Дембская, Яша «Буксир» — М. Водяной, Чумаков — Н. Кочкин, Ольга Ивановна — В. Франчук, Катя — М. Крепкогорская, Кораблев — М. Дашевский, Серафима Степановна — Ш. Фингерова, Леша — О. Шаповалов, Саша — Б. Никитин, капитан-директор — А. Латров, Моргунов — А. Алойн, кинооператор — Н. Сивченко.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дорогой бессмертия» (по пьесе В. Брагина и Г. Товстоногова), 9 ч.

Сценарная разработка Г. Товстоногова и А. Чигинского; режиссер А. Чигинский; оператор М. Ротинов; художник В. Иванов; композитор И. Финкельштейн; звукооператор Г. Гудков; режиссер монтажа Е. Родионова.

В роли Юлиуса Фучика — И. Смоктуновский.

В ролях: Густина Фучикова—Е. Козырева, Бем—М. Розанов, Паточка—Р. Рубинштейн, Колинский—Г. Гай, Вацлав Пешек—Н. Сычев, Карел Малец—Щепетнов, Мирек—К. Лавров, Лида Плаха—Г. Свиттич. В эпизодах: В. Арсентьев, В. Ванчугова, В. Видин, А. Климович, В. Волков, В. Лавров, Р. Ник, А. Туманов, Г. Хованов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«В некотором царстве», 3 ч., цветной.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссер-постановщик И. Иванов-Вано; режиссер М. Боров; художник-постановщик П. Саркисян; композитор Ю. Никольский; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: Б. Дежкин, Г. Новожилов, Б. Бутаков, Л. Резцова, В. Долгих, В. Котеночкин, Ф. Хитрук, К. Чикин, Е. Хлудова, В. Крумин, В. Лихачев, Р. Качанов, В. Пекарь; художники-декораторы: И. Кускова, Д. Анпилов, О. Гемерлинг, П. Коробаев, К. Малышев; монтажер А. Фирсова.

Роли озвучивали: С. Аникеев, В. Орлова, М. Бабанова, В. Гуляев, Г. Вицин, Л. Потемкин, Г. Шпигель, Г. Милляр.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«По велению сердца» (по роману Хан Сер Я «История»), 10 ч.

Производство Корейской государственной киностудии.

Автор сценария Юн Ду Хен; режиссер Ким Нак Себ; оператор Тэн Гю Ван; художник Цой Ен Хя; композитор Ким Рин Ук; звукооператор Ке Дэн Нам; режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В ролях: Цой Хо Чер, мальчик—Лян Чен Пхен (дублирует Толя Крылов), Цой Дон Хван, его отец—Ю Вон Дюн (К. Тыртов), Тен Сун Хи, его мать—Мун Е Бон (В. Енютина), командир партизанского отряда—Ли Дан (В. Нещипленко), начальник штаба—Тен Ду Ен (И. Гуров), Пак Хун, партизан—Кан Хон Сик (Е. Весник), старик Пэн—Цой Ун Бон (В. Щелоков), Бо Бэ, его дочь—Тен Ок Сук (З. Землнухова), китаец Вый, крестьянин — Лян Дин (И. Рыжов), Ван Инь-чинг, китайский помещик—Тэн Ун Бон (В. Белокуров), сельский староста, китаец—Ли Ди Чан (Е. Сушкевич), Пак Дэ Сик—Ким Дар Ен (Я. Беленький), Накамура, японский офицер—Ким Дон Гю (С. Цейц), Ямомото, японский жандарм—Юн Чур (О. Голубицкий).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Зимний праздник», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Алексин, М. Слуцкий; режиссер М. Слуцкий; операторы: В. Киселев, С. Киселев, М. Ошурков, П. Русанов, О. Рейзман, А. Левитан, В. Трошин, Е. Федяев, Е. Яцун.

●

«Великая битва», 7 ч.

Автор сценария Ю. Смирнитский; автор дикторского текста А. Сурков; режиссер М. Славинская; операторы: Н. Вихирев, Б. Вахар, М. Гольдбрих, И. Гольдштейн, Д. Ибрагимов, А. Козаков, И. Кацман, А. Кричевский, Е. Мухин, И. Малов, В. Орлянкин, Г. Островский, М. Посельский и другие.

О битве под Сталинградом.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В садах Тамбовщины», 3 ч., цветной.

Автор сценария М. Бердников; режиссер Г. Кумяльский; оператор А. Булдаков. Консультанты: кандидат сельскохозяйственных наук П. Дуброва, Н. Камшилов.

РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Рождение фильма», 2 ч., цветной.

Авторы сценария и режиссеры: В. Дорман, Г. Оганесян; оператор М. Меркель.

О съемках фильма «Тихий Дон».

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Культурные пастбища—основа зеленого конвейера в ЭССР», 3 ч.

Автор сценария Р. Тоомре; режиссер В. Парвель; оператор А. Беекман.

●

«40 лет назад», 1 ч.

Автор сценария А. Пясс; режиссер А. Юххкум; операторы: В. Маак, Э. Туганов.

ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Штурм семи вершин», 2 ч., цветной.

Автор дикторского текста Б. Ямпольский; автор-оператор Б. Крепс.

●

«В солнечном краю» (фильм-концерт), 4 ч.

Автор сценария А. Козак; режиссер-постановщик И. Канделаки; режиссер З. Гудавадзе; оператор О. Магакян.

●

«Сигнал тревоги», 4 ч.

Автор сценария К. Томский; режиссер Г. Гомартели; оператор Г. Корели.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В колхозе «Сарканайс Октобрис», 2 ч.

Автор сценария И. Склют; режиссер Г. Шулятин; оператор М. Посельский. Консультанты: доктор экономических наук С. Колеснев, В. Калниньш.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Баку и бакинцы», 3 ч.

Автор - режиссер Л. Сафаров; оператор А. Нариманбеков.

●

«Народный подарок», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Наджафов; режиссер-оператор С. Бадалов. Консультант Л. Керимов.

●

«Прогрессивные методы выращивания шелковицы», 3 ч.

Авторы сценария: А. Мустафа-заде, И. Эфендиев; режиссер И. Эфендиев; оператор В. Збудский. Консультанты: профессор М. Ганиев, кандидат биологических наук Р. Гусейнов, М. Джафаров, Н. Конин.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Геворк Башинджагян», 1 ч., цветной.

Автор сценария Р. Парсамян; режиссер Р. Франгулян; оператор Г. Асланян.

О художнике Геворке Башинджагяне.

«Армения сегодня», 3 ч., цветной.

Автор сценария Г. Эмин; режиссер В. Айказян; операторы: Н. Симонян, М. Оганесян.

●

«По призыву партии».

Автор-режиссер Д. Жамгарян; оператор Г. Арамян.

О животноводах Армении.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«У животноводов Киргизии», 2 ч.

Автор-оператор Д. Рымарев.

СТАЛИНАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Самое дорогое», 1 ч.

Авторы сценария: З. Арунгазиева, Я. Таджиев; режиссер Г. Брагинский; оператор Н. Тилляев. Консультант кандидат медицинских наук В. Серебряков.

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Когда приходит вода», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Бельяннинов, В. Лавров; автор дикторского текста Э. Марьямов; режиссер-оператор В. Лавров.

Об освоении пустыни Кара-Кум.

МИНСКАЯ СТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Над рекой Орессой», 3 ч., цветной.

Автор сценария М. Березко; режиссер-оператор И. Вейнерович. Консультант доктор экономических наук С. Колеснев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Первые шаги», 2 ч.

Автор сценария М. Либер; режиссер Я. Уринов; оператор Г. Трояновский. Консультант И. Литвак.

О московском заводе «Динамо»

●

«Художник К. Юон», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Журавлев; режиссер А. Разумный; оператор А. Тарасов. Консультант М. Сокольников.

●

«Если бы горы могли говорить», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Арлазоров, М. Ануфриков; режиссер-оператор В. Пустовалов; оператор М. Ануфриков.

●

«На родине романовского овцеводства», 2 ч.

Автор сценария В. Данилов; режиссер И. Градов; оператор И. Толуев. Консультанты: действительный член ВАСХНИЛ В. Юдин, Л. Смирнов, А. Суходольский.

●

«Пожнивные посевы кормовых культур», 3 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Капитановский, В. Шрейберг; режиссер Д. Дубинский; оператор Я. Панов. Консультанты: кандидаты сельскохозяйственных наук Б. Соловьев, В. Хижняк.

«Кинокурс «Трактор», раздел «Система питания тракторных дизелей». Фрагмент IV. «Всережимный регулятор дизелей» Д-54, Д-35, Д-36, Д-38, Д-24, 3 ч. (По заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР.)

Автор сценария В. Жемчужный; режиссер Б. Витлин; операторы: М. Лукин, С. Балакирева. Консультант действительный член ВАСХНИЛ В. Балтинский.

«Резервы птицеводства», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Злотов; режиссер В. Заргаров; оператор Ф. Абрамов. Консультант И. Иоффе.

●

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Лесной музей», 1 ч., цветной, широкоэкранный.

Автор-режиссер Н. Левицкий; операторы: А. Климов, Б. Куликович. Консультант Е. Заборовский.

О лесах Кавказа.

●

«Неутомимый искатель», 1 ч.

Автор сценария И. Тупикин; режиссер М. Клигман; оператор В. Ушков. Консультанты: Б. Бабышев, Н. Шехтман.

О ленинградском новаторе В. М. Богданове.

●

«Помни, моряк!», 6 ч.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер В. Павлов; оператор В. Синицын. Консультанты: В. Каменцев, Г. Ждаюк, В. Михалев.

●

«Наш лучший друг», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Горин; режиссер С. Бартенев; оператор А. Ерин. Консультанты: Н. Гладких, Н. Пермут, В. Романов.

Об охране зеленых насаждений.

●

«Гребной спорт», 3 ч.

Автор сценария И. Поляков; режиссер В. Гранатман; оператор В. Данашевский. Консультант заслуженный мастер спорта Г. Краснопевцев.

●

«Газ в нашей квартире», 2 ч.

Автор сценария С. Кананыкин; режиссер М. Гавронский; оператор И. Колсанов. Консультант К. Кнапп.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мы едем в Крым», 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Дашкиев; режиссер П. Зиновьев; оператор Н. Ширман. Консультанты: А. Орлов, кандидаты медицинских наук Л. Ларичев, С. Петров, И. Лазуренко.

●

«Рось», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Мокреев; режиссер Ф. Иващенко; оператор П. Горбенко.

●

«Биологическая защита растений», 3 ч.

Автор сценария Б. Винницкий; режиссер Л. Любченко; оператор Г. Христич. Консультант доктор биологических наук Н. Теленга.

●

«За высокий сбор меда и воска», 2 ч.

Авторы сценария: К. Кабанов, С. Кореняк; режиссер С. Кореняк;

оператор Г. Вьюнник. Консультант заслуженный пчеловод И. Бабич.

●

«Одевайтесь красиво», 2 ч.

Автор сценария Л. Копыленко; режиссер Л. Ман; оператор И. Лозиев.

●

«Механизация возделывания и уборки сахарной свеклы», 1 ч., цветной

Автор-режиссер С. Бафталовский; оператор К. Ременюк. Консультанты: П. Крят, П. Кузнецов.

●

«Пароход уходит в девять», 1 ч.

Автор сценария Е. Чеповецкий; режиссер Л. Ман; оператор И. Лозиев. Консультанты: кандидат технических наук Т. Гринченко, Г. Скирда.

●

«Украинский фарфор», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Кричевский, С. Шульман; режиссер С. Шульман; оператор Л. Прядкин.

●

«Удаление мочевого пузыря», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Г. Александров; операторы: А. Лаврик, Л. Прядкин. Консультант профессор Б. Полонский.

●

«Подсолнечник», 2 ч.

Автор сценария Е. Загданский; режиссер И. Масыченко; оператор К. Ременюк. Консультанты: В. Солтинский, В. Мороз.

●

Кинокурс «Электровоз ВЛ-22 М». Раздел второй. «Вспомогательные машины электровоза ВЛ-22 М», 1 ч. (По заказу Министерства путей сообщения СССР.)

Автор сценария С. Логвинович; режиссеры: И. Лазарчук, З. Маршак; оператор В. Кудря. Консультанты: А. Тищенко, С. Осипов.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

●

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31

Тел. К 5-54-00

А02957. Сдано в производство 15/II 1958 г. Подписано к печати 24/III 1958 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11,25 (условных листов 18,34) Учетно-издательских листов 17,9. Тираж 19 500 экз. Зак. 78

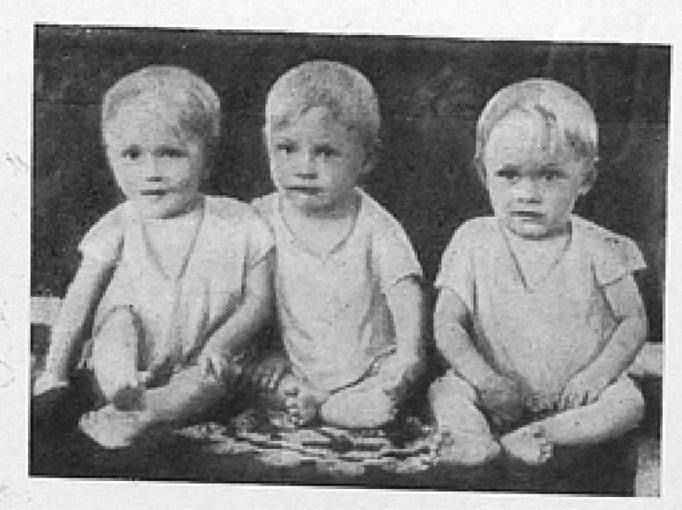
●

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9









…Почтальон должен вручить письмо машинисту Бажаеву.

Но письмо, оказывается, адресовано не ему, а другому Бажаеву.

Посмотрите, как они похожи друг на друга.

В Марыйском депо трое братьев Бажаевых.

Родились они в один день. Учились в одном классе.

Полюбили один и тот же вид спорта.

В армии служили в одном отделении.

И профессию себе выбрали одинаковую: стали машинистами тепловозов.

Братья соревнуются между собой…









Центральная студия документальных фильмов проводит творческий конкурс на лучший хроникальный сюжет. Итоги конкурса подводятся ежемесячно. К числу съемок, отмеченных жюри, относится репортаж оператора Ашхабадской киностудии В. Лаврова «Братья Бажаевы» («Новости дня» № 4 за 1958 год).

Мы публикуем кадры из премированного сюжета и выдержки из дикторского текста.

На фото вверху — автор сюжета, один из старейших корреспондентов «Новостей дня» В. Лавров на съемке.